

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATA MORALES DIAZ

OS CONFLITOS DO INDIVÍDUO INTELECTUAL POLÍTICO:
UM ESPELHAMENTO DAS ESTRUTURAS POLÍTICO-SOCIAIS EM
HAMLET E DIE HAMLETMASCHINE

CURITIBA

2019

RENATA MORALES DIAZ

OS CONFLITOS DO INDIVÍDUO INTELECTUAL POLÍTICO:
UM ESPELHAMENTO DAS ESTRUTURAS POLÍTICO-SOCIAIS EM
HAMLET E DIE HAMLETMASCHINE

Dissertação apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Letras da* Universidade Federal do Paraná, do Setor de Ciências Humanas, linha de pesquisa Literatura e Outras Linguagens, como um requisito para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof. Dr. Célia Arns de Miranda

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Díaz, Renata Morales

Os conflitos do indivíduo intelectual político : um espelhamento das estruturas político-sociais em *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*. / Renata Morales Díaz. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Célia Arns de Miranda

1. Literatura comparada. 2. Teatro – Aspectos políticos. 3. Intelectuais na literatura. I. Título.

CDD – 809



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **RENATA MORALES DIAZ** intitulada: **OS CONFLITOS DO INDIVÍDUO INTELLECTUAL E POLÍTICO: UM ESPELHAMENTO DAS ESTRUTURAS POLÍTICO-SOCIAIS EM HAMLET E DIE HAMLETMASCHINE**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Abril de 2019.


CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


WALTER LIMA TORRES NETO

Avaliador Interno (UFPR)


MARCIA REGINA BECKER

Avaliador Externo (UTFPR)

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a todos aqueles que dedicaram suas vidas à resistência a injustiças, desigualdades, imoralidade, desrespeito e tirania. Essas pessoas são políticos, revolucionários, filhos, pais, mães, professores, artistas, entre outros. Independente de seus status sociais, as pessoas as quais esse trabalho é dedicado eram/são fiéis às suas convicções e não foram/são silenciadas frente à opressão e ao medo. Dedico esse trabalho especialmente à minha mãe, a primeira grande resistente, rebelde e revolucionária que conheci.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que me apoiaram frente às inúmeras adversidades que vivi durante a escrita desse trabalho, com palavras de incentivo, com carinho e especialmente com confiança na minha competência, capacidade e autonomia.

Agradeço também aos meus professores da banca e à minha orientadora pelos direcionamentos acadêmicos que possibilitaram o desenvolvimento dessa pesquisa, e à Universidade Federal do Paraná enquanto instituição por prover esse programa de Mestrado que promoveu a minha dissertação.

Madness can be a medicine for the modern world. You take it in moderation, it's beneficial.

Side effects can be temporary.

*They can be a boost to our psychological immune systems to help fight the existential crisis of
normal life.*

– Steve Lightfoot, Bryan Fuller, Scott Nimerfro

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo analisar as peças *Hamlet* de William Shakespeare e *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller a partir do espelhamento das estruturas político-sociais em ambas as peças, para entender os conflitos que os sujeitos intelectuais de Hamlet vivem enquanto indivíduos políticos. O sujeito intelectual é aquele que se envolve com o pensamento crítico e reflete sobre a sociedade ao pensar sobre seus problemas normativos. Coloca-se, portanto, os personagens de Hamlet de Müller e de Shakespeare na posição de intelectuais em seus respectivos ambientes. Suas condutas políticas são aquelas que influenciam membros de seus grupos sociais, ou seja, cidadãos comuns ao sistema de governo em que habitam. A análise aqui é feita a partir da compreensão da transtextualidade e das características do teatro pós-dramático, com o embasamento de teóricos como Gerard Genette, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann e Patrick Primavesi. A metodologia aqui utilizada é de cunho bibliográfico, com uma abordagem histórica para melhor retratar as sociedades criticadas. A inação do intelectual frente à uma sociedade corrompida é entendido com base na análise dos diferentes comportamentos de Hamlet de Shakespeare e o de Müller. Esse ímpeto é visto em ambos os personagens, mas somente o de Müller é consumido pelo desespero, o que resulta em seu desejo de viver como uma máquina, a grade metáfora de *Die Hamletmaschine*.

Palavras-chave: *Hamlet*. *Die Hamletmaschine*. Estruturas político-sociais. Inação. Sujeito intelectual.

ABSTRACT

This master's thesis aims to analyze the plays *Hamlet* by William Shakespeare and *Die Hamletmaschine* by Heiner Müller from the mirroring of social-political structures in both plays, to understand the conflicts that the intellectual individuals of Hamlet live while political subjects. The intellectual individual is the one who is involved with critical thinking and reflects upon society when thinking about its normative issues. The characters of Müller's and Shakespeare's Hamlets are thus placed in the positions of intellectuals in their respective environments. Their political conducts are the ones that influence members of their social groups, there is, citizens common to the government system in which they inhabit. This analysis is based on the understanding of transtextuality and the characteristics of the post-dramatic theater, with theorists such as Gerard Genette, Patrice Pavis, Hans-Thies Lehmann and Patrick Primavesi. This study is based on the bibliographical methodology, with a historical approach to better portray the criticized societies. The inaction by the intellectual in the face of a corrupt society is understood on the basis of the different behaviors of Shakespeare's Hamlet and Müller's Hamlet. This impetus is seen in both characters, but only Müller's is consumed by despair, which results in his desire to live as a machine, the great metaphor of the *Die Hamletmaschine*.

Keywords: *Hamlet*. *Die Hamletmaschine*. Social-political structures. Inaction. Intellectual individual.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	3
2 CONTEXTUALIZANDO HAMLET	7
2.1 <i>HAMLET</i>	7
2.2 <i>DIE HAMLETMASCHINE</i> : UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA..	18
2.2.1 Álbum De Família	25
2.2.2 A Europa Da Mulher	27
2.2.3 Scherzo	29
2.2.4 Peste Em Buda / Batalha Pela Groelândia	30
2.2.5 Espera Feroz / Na Terrível Armadura / Milênios	32
3 TRANSTEXTUALIDADE	35
3.1 ENTENDENDO A TRANSTEXTUALIDADE	35
3.2 DIÁLOGO TRANSTEXTUAL ENTRE <i>DIE HAMLETMASCHINE</i> E <i>HAMLET</i>	37
4 O PÓS-DRAMÁTICO	48
4.1 AS HERANÇAS ARTÍSTICAS DE HEINER MÜLLER	48
4.2 O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E POLÍTICO	53
4.3 O PÓS-DRAMÁTICO EM <i>DIE HAMLETMASCHINE</i>	57
5 HAMLET: O INDIVÍDUO INTELECTUAL E SUAS CONDUTAS POLÍTICAS	65
5.1 A CONDUTA DE HAMLET INTELECTUAL EM MÜLLER E SHAKESPEARE	65
5.2 AS CONSEQUÊNCIAS POLÍTICO-SOCIAIS	72
6 CONCLUSÃO	79
REFERÊNCIAS	82
ANEXO – HAMLET-MÁQUINA	86

1 INTRODUÇÃO

Uma grande questão levantada por sociólogos, filósofos, historiadores é se a história é cíclica ou linear. Ou seja, se ela acontece de forma inédita ou se segue um ciclo. Esse ciclo implica que tudo que acontece agora já aconteceu no passado de alguma forma. Ao pensarmos, portanto, no atual momento político mundial, muitas comparações estão acontecendo entre líderes de hoje com líderes do passado, com o propósito de ilustrar a presente crise que vivemos. Presidentes eleitos democraticamente estão apresentando ações similares a ditadores do século passado. Qual o papel e função da literatura e ademais da análise literária dentro dessa crise política?

Primeiramente, ao pensarmos na literatura enquanto arte, vemos seus artistas como grandes críticos e ilustradores das injustiças sociais que ocorrem. Por vezes, um poema, um filme, uma peça, um conto ou um livro podem melhor criticar uma forma de governo do que uma reportagem jornalística. Isso se dá devido ao fato de a literatura e todas as outras artes engajarem o leitor (interlocutor de todas formas) de maneira a evocar emoções e reflexões. Quando um sujeito se revolta ao ver as injustiças de um governo em uma peça de teatro, ele pode se tornar mais crítico ao enxergar as injustiças que ocorrem no seu ambiente. Em segundo lugar, ao pensarmos nos cientistas da área literária, as análises feitas em relação à arte e suas possíveis críticas podem auxiliar o público a perceber que as injustiças retratadas em um poema não se limitam a ele, mas sim podem ser a ilustração da vida real. O cientista literário, portanto, tem o mesmo grau de importância que um cientista político ao ajudar o público a perceber a gravidade dos problemas sociais que ocorrem diariamente.

Uma brasileira do século XXI, ao ler uma peça alemã publicada em meio à Guerra Fria pode perceber elementos sociais criticados que são realidade inclusive hoje. A peça *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller, portanto, causa igual desconforto hoje que causou na época em que foi escrita. Ao articular essa peça pós-dramática, no âmbito da análise literária, percebe-se a importância dessa obra em seu contexto original e atual. *Die Hamletmaschine* retrata a condição da mente humana dentro de um momento político instável, e as consequências da conduta de um cidadão dentro de uma sociedade injusta e opressiva. Essa é, portanto, um exemplo eficaz da ilustração e crítica artística das diferentes formas e interações políticas que o ser humano vivencia. Consequentemente, uma obra como essa merece não somente sua publicação e performance

democrática, como também uma análise que ajude interlocutores a perceberem a urgência dessa forma artística no cenário político de opressão e populismo.

Ao analisar a peça *Die Hamletmaschine*, é inescapável o estudo de sua grande inspiração, a peça *Hamlet* de William Shakespeare. *Hamlet*, por sua vez, encontra-se em um passado mais distante, apresentada primeiramente no século XVII. A presença do mal político, da opressão, da moral e da reação humana foi ilustrada por Shakespeare de forma atemporal. Essa ilustração permeou os séculos, sendo viável durante uma época de governos totalitários e até hoje em época de governos eleitos democraticamente, ou não. O grande potencial dos artistas críticos de suas sociedades deve ser expandido não somente aos seus intérpretes, como também aos seus leitores e aos que analisam arte, para que a humanidade não se esqueça de como as injustiças políticas causaram e continuam a causar tremendo desequilíbrio social. Essa dissertação, portanto, utiliza as peças *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller e *Hamlet* de William Shakespeare com o propósito de explicitar os conflitos e crises dos indivíduos intelectuais políticos. O sujeito intelectual é aquele que se envolve com o pensamento crítico e reflete sobre a sociedade ao pensar sobre seus problemas normativos. Coloca-se, portanto, o personagem de Hamlet de Müller e de Shakespeare na posição de intelectuais em seus respectivos ambientes. Suas condutas políticas são aquelas que influenciam membros de seus grupos sociais, ou seja, cidadãos comuns ao sistema de governo em que habitam. Assim sendo, essa dissertação tem como objetivo de espelhar as estruturas político-sociais em *Hamlet* e *Die Hamletmaschine* para entender os conflitos de Hamlet nas duas peças teatrais enquanto um indivíduo intelectual político.

Tanto *Hamlet* quanto *Die Hamletmaschine* possuem aspectos de interpretação ilimitáveis. Cada pesquisa deve, dessa forma, ter o seu foco de análise. A metodologia aqui utilizada é de cunho bibliográfico, com uma abordagem histórica para melhor retratar as sociedades criticadas. O foco principal dessa pesquisa está no personagem de Hamlet em ambas as peças, outros personagens e outros aspectos são abordados de forma a complementar a análise aqui apresentada.

A peça *Die Hamletmaschine* foi lida pela autora dessa dissertação em alemão, inglês e português. A partir de uma comparação extensiva entre as três versões, a autora utilizou a tradução de Reinaldo Mestrinel como referência para esse trabalho. A peça, com comentários e alterações da autora, está anexada ao final do trabalho para melhor entendimento do leitor. A estética da peça escrita é respeitada, com os mesmos espaçamentos, uso de letras maiúsculas, itálico e entre outros.

A formatação dessa dissertação está em conformidade com as regras de trabalho exigidas pela Universidade Federal do Paraná.

Essa dissertação possui seis capítulos, entre eles a introdução e a conclusão. Cada capítulo possui uma introdução individual para que o leitor saiba de antemão o que cada divisão estuda e quais os teóricos utilizados. Os teóricos e suas referências serão melhor elaborados no decorrer dos capítulos. O **segundo capítulo** contextualiza as peças *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*. Primeiramente com *Hamlet*, estuda-se sua origem, valor histórico e temática da vingança. O personagem Hamlet apresenta muitos conflitos internos que exprimem a vulnerabilidade do estado mental humano. Vê-se um Hamlet renascentista com a responsabilidade de equilibrar um reino cercado por ideais medievais. Também se estuda os princípios medievais de vingança, a insanidade do personagem de Hamlet e as consequências das ações imorais que permeiam a peça. Em segundo lugar, acontece a contextualização com o entendimento da peça *Die Hamletmaschine*. Para tanto, além dos dados da peça, compreende-se o valor histórico de Heiner Müller, além dos eventos históricos que o influenciaram, assim como momentos entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. Estuda-se três figuras políticas essenciais para a peça: Lászlo Rajk, Rudolf Slánský e Traicho Kostov. Há também a análise conforme o contexto de influências como o Comunismo, Nazismo, Titoísmo e *show-trials* na peça. A partir desse levantamento bibliográfico histórico, há o entendimento da posição política de Hamlet.

O **terceiro capítulo** introduz a teoria da transtextualidade, para melhor ilustrar o elo entre a obra de origem/hipotexto *Hamlet* e a obra final/hipertexto *Die Hamletmaschine*. A transformação entre as obras é exemplificada com o estado da Dinamarca, o abuso de poder, Hamlet herdando traços reflexivos, a fragilidade mental e a pressão dos papéis sociais que acabam por causar a exaustão nos personagens. Além disso, vemos a relação entre a Ofélia de Müller e de Shakespeare, as mães em ambas as peças e as críticas políticas. Entende-se a partir desse capítulo termos de transtextualidade como citação, paratexto, transposição, suplemento e pretexto. O **quarto capítulo** introduz as influências na estética de Heiner Müller, assim como o sujeito pós-moderno, uma concepção de um futuro não promissor e heranças de outros artistas. Além disso, entende-se as dores da reflexão intelectual e a função do artista. São observadas características de *Die Hamletmaschine* como o fragmento sintético e o *kopien*. Estuda-se, ademais, o Teatro Pós-Dramático, um teatro como situação, cujas fronteiras entre ficção e realidade são desfeitas e o palco

é visto enquanto vida. Examina-se nesse capítulo termos utilizados nessa dissertação como apresentação, performador e desidentificação. *Die Hamletmaschine* é analisada a partir dos conceitos do Teatro Pós-Dramático, identificando sua simultaneidade e densidade de signos, além da análise da interrupção da peça com o personagem de Hamlet-ator.

O **quinto capítulo** enfoca no personagem de Hamlet de Müller e de Shakespeare enquanto intelectuais com responsabilidade de resistência em contextos de guerra e revolução. A diferença entre as resistências tomadas pelos dois personagens é descrita, além dos conflitos existencialistas comuns entre eles. O desequilíbrio social é visto, assim como os aspectos históricos se apresentam em *Die Hamletmaschine* e a democracia vista como ficção a partir de comentários de Heiner Müller. Ademais, as consequências das ações dos Hamlet intelectuais são estudadas, as crises políticas retratadas e as diferenças na esperança em cada uma das peças.

O último capítulo, a **conclusão** da pesquisa, finaliza os argumentos principais levantados ao decorrer da dissertação, assim como a inação de sujeitos intelectuais como os de Hamlet de Shakespeare e o de Müller, e comenta possíveis futuros caminhos de estudo para acadêmicos nessa mesma temática. Além disso, inclui-se o Anexo – Hamlet-Máquina que, apesar de não ter sido um dos objetivos do trabalho, foi um resultado dessa pesquisa.

2 CONTEXTUALIZANDO HAMLET

Para que o leitor dessa dissertação entenda a análise aqui apresentada, é necessário que haja uma contextualização das obras selecionadas: *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*. Esse capítulo, portanto, é dedicado a uma ilustração acerca de *Hamlet*, suas origens e William Shakespeare com o auxílio de Heliodora (2004). Além disso, um contraste é feito entre valores medievais como a honra, com o Renascimento, a partir de uma breve análise da peça e de estudos de Muir (1979), Skulsky (1970) e Kiernan (1996). Para a contextualização e análise de *Die Hamletmaschine*, há uma apresentação de fatores essenciais na vida pessoal de Heiner Müller, além da descrição de eventos históricos e figuras políticas importantes que influenciaram sua escrita. A compreensão histórica e a análise da peça são feitas com o suporte de Richardson (2006), Kaufman (1987) e Michelis (1997). Esse capítulo, entretanto, não apresenta todas interpretações que podem ser feitas de peças complexas como *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*. A ideia principal aqui é prover ao leitor uma compreensão de ambas as peças.

2.1 HAMLET

A tragédia de *Hamlet* foi escrita por William Shakespeare provavelmente entre 1599 e 1601, entretanto a primeira publicação (*bad quarto*) é datada de 1603. O segundo quarto (*good quarto*), possivelmente baseado no próprio manuscrito de Shakespeare é datado de 1604. É a peça mais longa de Shakespeare e é considerada uma das obras literárias mais poderosas e passíveis de um maior número de reinterpretações. Ou seja, *Hamlet* continua a ser adaptada até os dias de hoje e a fascinar a todos que entram em contato com ela, e provou-se um texto atemporal. Assim como disse Barbara Heliodora (2004), em *Reflexões Shakespearianas*, é importante retomar as origens de Hamlet para melhor entendê-la.

A primeira vez que a história aparece como uma forma já parecida com a que é usada em *Hamlet* é quando ela é contada na *Historae Danicae de Saco Grammaticus*, autor dinamarquês do século XII, publicada e muito divulgada no século XVI. No entanto, as origens da história podem ser traçadas até possivelmente o século VI, pois quando ela é incluída na *Edda* em prosa, no século XII, e o personagem passa a se chamar Amlotha, aparecem traços conhecidos nos vestígios dos poemas originais. (HELIODORA, 2004, p. 148)

Heliodora (2004) continua a exemplificar as possíveis origens de *Hamlet*, e conclui, após resumir os diversos textos que inspiraram Shakespeare, o grande valor histórico que essa peça tem: “o verdadeiramente extraordinário é que, tomando por um lado uma fórmula heroica da Idade Média, e, por outro, a fórmula da vingança sangrenta, Shakespeare tenha transformado tudo isso (...) em uma memorável reflexão a respeito da condição humana” (HELIODORA, 2004, p. 156). Dessa forma, é necessário lembrar que a tragédia de *Hamlet* é uma reflexão sobre a complexidade da mente humana. Através da criação de um personagem repleto de conflitos internos e externos, Shakespeare conseguiu representar a vulnerabilidade do estado mental de um ser humano questionador e reflexivo.

Hamlet é uma peça representativa do Renascimento, cujos personagens são profundamente influenciados pela cosmovisão humanista. Hamlet é um personagem que representa o contraste entre os ideais da Idade Média e as mudanças provocadas pelo Renascimento. De acordo com os ideais renascentistas, o homem foi colocado no centro da criação, sendo que a razão, lógica e ciência foram valorizadas. Desse período nasceu a corrente de pensamento do Humanismo, em oposição aos princípios medievais que valorizavam a religião e Deus no centro da criação.

Por esse motivo, durante a leitura de *Hamlet*, vemos de diversas formas esse contraste entre o racionalismo renascentista e os valores e crenças medievais. A ação dramática da peça é desencadeada pela aparição do Fantasma do pai de Hamlet, acontecimento que era verossímil naquele período. O Fantasma revela o crime existente no reino dinamarquês. A seguinte citação revela a primeira conversa entre o Fantasma de Hamlet Rei e seu filho é reveladora:

FANTASMA — Sou a alma de teu pai, por algum tempo condenada a vagar durante a noite, e de dia a jejuar na chama ardente, até que as culpas todas praticadas em meus dias mortais sejam nas chamas, alfim, purificadas. Se eu pudesse revelar-te os segredos do meu cárcere, as menores palavras dessa história te rasgariam a alma; tornar-te-iam, gelado o sangue juvenil; das órbitas fariam que saltassem, como estrelas, teus olhos; o penteado desfar-te-iam, pondo eriçados, hirtos os cabelos, como cerdas de iroso porco-espinho. Mas essa descrição da eternidade para ouvidos não é de carne e sangue. Escuta, Hamlet! Se algum dia amaste teu carinhoso pai...

HAMLET — Ó Deus!

FANTASMA — Ving a seu assassinio estranho e torpe.

HAMLET — Assassinio?

FANTASMA — Sim, assassinio torpe, como todos; mas esse é estranho, vil e inconcebível. (SHAKESPEARE, 2014, p. 40)

Após a revelação do assassinato e o clamor por vingança, surge a questão dramática: a vingança será efetuada ou não por Hamlet? O protagonista reconhece que ele deve vingar, pois a usurpação do poder por seu tio Cláudio o responsabiliza a restabelecer o equilíbrio da sociedade novamente. Ou seja, como seu pai foi morto e houve, conseqüentemente, a usurpação da coroa, Hamlet assumiu a responsabilidade política de restaurar a ordem. Em *Hamlet* vemos como o dramaturgo expressa através dos desdobramentos políticos que a ambição, o orgulho e o egoísmo podem prejudicar toda uma sociedade. Essa constatação não se restringe somente a *Hamlet* como Kenneth Muir (1979), autor de *Shakespeare's Tragic Sequence* comenta que todas as tragédias de Shakespeare tinham um propósito didático apesar do que muitos acreditam:

É possível ver em todas as suas tragédias advertências contra o pecado, contra a tirania, contra permitir que a paixão usurpasse o lugar da razão, contra o orgulho. Podemos ver em algumas delas a mutabilidade da fortuna. Embora o porta-voz final de Shakespeare tenha declarado que seu objetivo “era agradar”, isso não entra necessariamente em conflito com o objetivo de misturar o ensino com prazer. (MUIR, 1979, p. 17)¹

Constatamos que os personagens demonstram diferentes reações frente à desarmonia política, e que cada um tem poder, até certo ponto, sobre seu próprio destino dentro de uma engrenagem governamental e monárquica. A partir desse contexto, Heliadora (2004) menciona que:

Como em todas as suas outras tragédias, Shakespeare estabelece uma situação na qual, por um lado, fica muito bem enunciada a permanente presença do mal no universo humano, e, por outro, o poeta investiga a reação do homem diante dessa presença. Enquanto nas origens a ação era vista de um plano puramente pessoal, em Shakespeare toda a trama adquire uma nova dimensão porque, ao contrário do que se via então, toda a ação é inserida em um quadro sócio-político muito bem delineado, no qual todos os envolvidos estão integrados e ante o qual são participantes responsáveis. A relevância das origens da trama de *Hamlet*, na verdade, está no processo criativo que elas detonaram, na capacidade de Shakespeare de perceber o seu potencial para além da simples vingança da ação heroica, e usá-las para refletir sobre o destino do homem. (HELIODORA, 2004, p. 158)

¹ Para efeito de praticidade de leitura da presente dissertação, as citações de obras que não estiverem em português foram traduzidas pela autora, e o texto original será indicado nas notas de rodapé. Texto original: It is possible to see in all of his tragedies warnings against sin, against tyranny, against allowing passion to usurp the place of reason, against pride. We can see in some of them the mutability of fortune. Although Shakespeare's final spokesman declared that his purpose 'was to please', this does not necessarily conflict with the aim of mingling teaching with delight.

Uma das várias facetas de *Hamlet* é a reflexão sobre a conduta de um intelectual renascentista frente a uma problemática que foi instaurada a partir da cosmovisão medieval. A morte de seu pai não resulta para Hamlet simplesmente em uma vingança pela vingança, mas é uma busca pela justiça política e equilíbrio social. Essa busca inegavelmente influencia o estado emocional do protagonista, assim como as responsabilidades políticas em geral influem no bem-estar do ser humano. Esse é um dos vários retratos que Shakespeare realizou em sua peça, a visão das responsabilidades sociopolíticas de um indivíduo intelectualizado. Dentro desse viés, Heliadora (1995) menciona que a “coragem de Hamlet, sua posição de isolamento na defesa da verdade e da integridade, sua reflexão na busca de suas mais íntimas convicções, tudo isso torna o personagem atraente ...”. (HELIODORA, 1995, p. 22)

A respeito dos princípios que norteiam os valores da Idade Média cristã, Harold Skulsky (1970), em seu artigo *Revenge, honor and conscience in Hamlet* disserta acerca de duas concepções de vingança dessa época em que Shakespeare estava posicionado. A primeira é o *princípio da garra*, cuja motivação essencial não é a obrigação, mas a vontade própria. Dessa forma, sujeitos ofendidos por uma ação procurariam a vingança como uma alternativa que os proveesse de satisfação pessoal. Skulsky (1970) explica que esse tipo de vingança era completamente destrutivo não só em relação ao objeto da vingança, mas também a tudo aquilo que estivesse relacionado a ele:

O que a garra deseja não é nada menos que a destruição total do objeto odiado e de tudo o que pode ser identificado com ele. Este "tudo", é claro, normalmente terá seu elemento póstumo. Em uma cultura sem um conceito claro de condenação ou de uma alma imortal suficientemente substancial para valer a pena, o *eu* ainda pode ser considerado como sobrevivente e vulnerável em sua posteridade linear. (SKULSKY, 1970, p. 78)²

Em outras palavras, em uma cultura que seja desprovida de valores morais claros, a alma do vingador pode perpetuar essa vontade de retaliação, podendo continuar em futuras gerações.

² Texto original: What the talon lusts after is nothing less than the total destruction of the hated object and of all that can be identified with it. This “all” of course, will normally have its posthumous element. In a culture without a clear concept of damnation or of an immortal soul substantial enough to be worth the damning, the self may still be thought of as surviving, and vulnerable, in its lineal posterity.

Em relação a essa perpetuação da vingança, pensamos também na perpetuação do mal, da maneira como Victor Kiernan (1996) escreveu em relação a *Hamlet (1600-01)*: “se há uma lição, parece ser que o mal cometido pelo homem ou pela mulher se multiplica incalculavelmente no solo da condição humana ou social. Outros vão pegar a infecção (...) O crime traz uma retribuição inexorável, mas através de uma rede de acidentes tortuosos e dispendiosos” (KIERNAN, 1996, p. 86)³. Dessa forma, Shakespeare representa, em *Hamlet*, não só as consequências do mal em estruturas sócio-políticas, mas também o fruto da vingança a partir do princípio da garra. Skulsky (1970) acrescenta que, um príncipe cristão da Dinamarca não poderia adotar o princípio da garra sem comprometer a simpatia de sua audiência medieval, considerando as ramificações que esse princípio traria.

A outra concepção de vingança que Skulsky (1970) define é o *código de honra*. A honra difere da garra pois não era motivada por um desejo egoísta, mas sim para trazer equilíbrio a algo que foi injusto e improcedente. Hamlet se encaixa nesse tipo de vingador, pois sente-se responsável para trazer o equilíbrio de volta a um reino manchado pela usurpação. Skulsky (1970) comenta que o ódio não é necessariamente norteador do vingador, mas sim uma dedicação à honra: “há sempre a possibilidade de ser levado a vingar não pelo ódio anárquico, mas pela fidelidade a um código de honra indiferente aos excessos emocionais da parte ofendida. Tal indiferença seria distintamente mais racional do que a garra – se não se estendesse à natureza da queixa em si” (SKULSKY, 1970, p. 79)⁴. Ou seja, o código de honra não compromete a racionalidade do vingador e da ação de vingança em si. Dessa forma, não temos a emoção cegando o intelecto e o raciocínio do sujeito.

Hamlet é um vingador que pertence ao Renascimento que segue o código da honra que era definido pelo cristianismo e pelo temor à religião que poderia significar a condenação de uma alma imortal. Entretanto, de acordo com ideais da época, a ação “da espada”, quando governada pela ética e justiça, possui justificativa e, portanto, não era condenada aos olhos de Deus. Skulsky (1970) ilustra e explica essa crença:

³ Texto original: If there is a lesson, it seems to be that evil committed by man or woman multiplies incalculably in the rank soil of the human, or social condition. Others will catch the infection (...) Crime brings inexorable retribution, but through a web of tortuous and costly accident.

⁴ Texto original: There is always the possibility of being prompted to revenge, not by anarchic hatred, but by fidelity to a code of honor coolly indifferent to the emotional excesses of the aggrieved party. Such indifference would be distinctly more rational than the talon – if it did not extend to the nature of the grievance itself.

E a única diferença entre o feito da espada e o ato do flagelo é que o último termina em condenação. Na Idade Média, a teoria “de que os heróis da antiga aliança tinham um comando especial ou revelação de Deus”, quando sua conduta “contrariava a ética cristã prevalecente” foi elaborada por Scotus e passou em substância para os teólogos da Reforma; porém, como Scotus, Lutero e Calvino negaram que tais dispensações possam ocorrer nos últimos dias. Hamlet não é tão cauteloso. Em última análise, não a consciência, mas a “divindade que molda nossos fins” condena Rosencrantz e Guildenstern a uma morte por traição em cujo menor detalhe, Hamlet tem certeza, “o céu” era “ordinante”. Como Tamburlaine – ou Abraão, aliás – Hamlet está realizando o que “me disse de cima”. Mas como Abraão, ele não será condenado. (SKULSKY, 1970, p. 86)⁵

Dessa forma, Hamlet – aos olhos de sua época – está salvo por estar não somente se vingando, mas ademais acertando uma injustiça e estar carregando uma ação necessária e ordenada pelos céus. Essa garantia de ter sua alma salva, entretanto, não facilita sua missão, pois Hamlet é um intelectual, cujos ideais individuais são ligados ao Renascimento, assim como descreve Kiernan (1996): “o próprio Hamlet pode ser considerado, provavelmente como muitos elisabetanos, uma mistura de cristão(s) e pagão(s) ou cético(s). Suas visitas de compunção religiosa parecem recordações efêmeras de um credo que ele superou” (KIERNAN, 1996, p. 84)⁶. Ou seja, sua mentalidade é de um ser que está vivendo um período de transição. Apesar de estar em uma sociedade de motivação e justificativas religiosas, sua consciência é calcada em morais íntimas, embasadas na reflexão e autoquestionamento. Sua missão, portanto, de vingar a morte de seu pai e trazer ordem de volta à Dinamarca é sofrido e exaustivo:

HAMLET – Repousa, repousa, espírito confuso!
Assim, amigos,
Com todo meu afeto, me recomendo aos senhores,
E tudo que um homem tão pobre quanto Hamlet
Puder fazer pra exprimir sua amizade e gratidão,
Se Deus quiser, ele fará. Vamos entrar juntos;
E por favor, um dedo sempre sobre os lábios.

⁵ Texto original: And the only difference between the deed of the sword and the deed of the scourge is that the latter ends in damnation. In the Middle Ages the theory “that the heroes of the old covenant had a special command or revelation from God”, when their conduct “ran counter to the prevailing Christian ethics” was elaborated by Scotus, and passed in substance to the theologians of the Reformation; though, like Scotus, Luther and Calvin denied that such dispensations can recur in the latter days. Hamlet is not so cautious. Not conscience ultimately but the “divinity that shapes our ends” condemns Rosencrantz and Guildenstern to a death by treachery in whose smallest detail, Hamlet is quite sure, “heaven” was “ordinant”. Like Tamburlaine – or Abraham, for that matter – Hamlet is performing what is “enjoin’d me from above.” But like Abraham he will not be dammed.

⁶ Texto original: Hamlet himself can be thought of as probably like many Elizabethans, a mixture of Christian and pagan or sceptic. His visitings of religious compunction seem like fugitive recollectios of a creed he has outgrown.

Nosso tempo está desnorteado. **Maldita a sina**
Que me fez nascer um dia pra consertá-lo! (SHAKESPEARE, 2014, p. 29)

Ao ser eleito responsável a reestabelecer a ordem, a vingar o crime ocorrido no reino, Hamlet é obrigado a violar sua própria moral, e por isso ele considera seu papel uma sina, quase uma punição. Vemos um enorme grau de incerteza e desilusão de Hamlet com o reino da Dinamarca. Esse personagem desencantado está fortemente vinculado com os princípios que regem o Renascimento em si. Muir (1979) explica como os pensadores da época renascentista influenciaram a mentalidade daquele período, e como tragédias como a de *Hamlet* registraram esse momento:

Theodore Spencer acreditava que a ideologia da época, na qual quase todos acreditavam, sofrera uma série de choques: Maquiavel revelara a sórdida verdade sobre o homem como animal político; Montaigne abalara a autoconfiança das pessoas; e a nova astronomia mostrou que a Terra não era o centro do universo. Esses críticos mencionam que uma boa parte da melancolia do *fim do século* é resultado da sátira em prosa e verso, das peças de Marston, dos retratos da melancolia de Jonson, Shakespeare e outros. (MUIR, 1979, p. 18)⁷

Hamlet, esse homem renascentista é também caracterizado por sua reflexão e ponderação. O príncipe deve, portanto, usar de sua razão para acalmar as suas dúvidas. O Fantasma revela o conflito central da peça. Mas, ao pensarmos na mentalidade da Idade Média, sabe-se que: “[o]s católicos ainda acreditavam em fantasmas, os protestantes em princípio não acreditavam: para eles essa aparição poderia ser diabólica, uma possibilidade que passou brevemente pela própria mente de Hamlet” (KIERNAN, 1996, p. 67)⁸. Para esclarecer essa possível dúvida, Hamlet planeja que a companhia teatral que chegou ao castelo de Elsinore represente uma peça teatral intitulada *O assassinato de Gonzaga*, para que ele pudesse analisar as reações de seu tio, e chegar à conclusão de que as acusações que o Fantasma faz contra Cláudio são verdadeiras ou não:

⁷ Texto original: Theodore Spencer thought that the ideology of the age, in which nearly everyone believed, had suffered a series of shocks: Machiavelli had revealed the sordid truth about man as a political animal; Montaigne had shaken people's self-confidence; and the new astronomy had shown the earth was not the center of the universe. These critics can point to a good deal of *fin de siècle* gloom, to satire in prose and verse, to the plays of Marston, to portraits of melancholics by Jonson, Shakespeare and others.

⁸ Texto original: Catholics still believed in ghosts, Protestants in principle did not: for them this apparition might well be diabolical, a possibility briefly in Hamlet's own mind.

Hamlet – Esta noite há uma representação para o Rei. Uma das cenas lembra as circunstâncias que te narrei, da morte de meu pai.
Peço, quando vires a cena em questão,
Que observes meu tio com total concentração de tua alma.
Se a culpa que ele esconde não se denunciar nesse momento, Então o que vimos era um espírito do inferno,
E minha suspeita tão imunda
Quanto a forja de Vulcano. Escuta-o atentamente;
Meus olhos também estarão cravados em seu rosto. Depois juntaremos nossas impressões
Pra avaliar a reação que teve. (SHAKESPEARE, 2014, p. 55-56)

A peça dentro da peça *Hamlet* confirmou as acusações do Fantasma, que Cláudio, tio de Hamlet, usurpou o trono ao assassinar Hamlet pai. Para assegurar sua coroação, Cláudio se casou com Gertrude, mãe de Hamlet, viúva do rei assassinado.

Quando analisamos personagens como a Gertrude e a Ofélia, é necessário considerar suas condições enquanto mulheres inseridas em uma estrutura patriarcal. A aparente indiferença de Gertrude ao casar tão rapidamente após a morte do rei causa perplexidade em Hamlet. Essa perplexidade é causada pela quantidade de questões que podem ser levantadas sobre sua mãe. O casamento com Cláudio leva o leitor/espectador a pensar se Gertrude estava envolvida com o seu cunhado antes da morte do rei; se ela casou-se simplesmente para manter sua posição real; se ela estava mais preocupada com sua proteção e, principalmente, se ela estava envolvida com o assassinato de seu marido. É difícil afirmar que Gertrude era completamente ingênua, ou se ela tomou as decisões mais seguras e articuladas. Entretanto, o Fantasma acaba isentando Gertrude de suas ações, culpando Cláudio e seu poder de manipulação, que desvirtuou sua viúva:

FANTASMA — Sim, esse monstro adúltero e incestuoso. Com o feitiço pessoal e com presentes — ó dotes maus, ó brindes, que tal força tendes de sedução! —; pôde a vontade da rainha conquistar, que parecia tão virtuosa, dobrando-a para o vício. Que queda, Hamlet! Do meu amor, que tinha tal pureza que andava a par com o voto que eu fizera no nosso casamento — a um miserável que em confronto comigo nada vale! (SHAKESPEARE, 2014, p. 41)

Independente do debate entre sua moralidade questionável ou ingenuidade, a problemática central está na condição de Gertrude enquanto mulher inserida na corte de Elsinore. Portanto, Gertrude, manteve sua posição de rainha e sua estabilidade casando-se com Cláudio. A dificuldade em relação à compreensão dessa personagem é entender suas motivações por trás de suas ações. Sua

lealdade para os homens ao seu redor é questionada, mas é importante lembrar que (como para todos seres humanos) sua sobrevivência é vital.

Ofélia, dentro de um enredo de conspiração, mentiras, manipulações, é a consequência dessas ações. Ela não tinha condições de pensar em sua autopreservação. Ela é o resultado de algo que desde o princípio só tem uma conclusão possível: a tragédia. Ofélia é controlada por os todos homens ao seu redor e dilacera-se entre lealdades conflitantes. Brian Walsh (2001), em seu artigo *The Rest Is Violence: Müller Contra Shakespeare (O resto é violência: Müller contra Shakespeare)*, ao se referir a Ofélia:

A sexualidade de Ofélia é obsessivamente discutida e monitorada no decorrer de *Hamlet*. Polônio e Laertes têm um interesse patriarcal em preservar Ofélia como uma mercadoria feminina imaculada, enquanto Gertrude, num momento estranho e mórbido, joga flores no túmulo de Ofélia, desejando que estivesse decorando uma cama de casamento. Para Hamlet, a participação de Ofélia no esquema de vigilância de seu pai confirma suas atitudes misóginas mais sombrias. (WALSH, 2001, p. 30)⁹

A sua submissão fica clara quando Polônio a proíbe de ver Hamlet e ela, resignada, simplesmente lhe responde “**OFÉLIA** – Eu obedeco, meu senhor” (SHAKESPEARE, 2014, p. 20). Essa violência masculina eclode quando Ofélia, ao não aguentar os conflitos nos quais foi envolvida, é consumida pela loucura e comete o suicídio. Solange Ribeiro de Oliveira (2008, p. 48) menciona que não admira que Ofélia enlouqueça antes de morrer uma vez que foi “traída pelo namorado, coagida pelo pai, pelo irmão – pela sociedade, que a reprime e ameaça. (...) A insanidade de Ofélia é a da natureza, apanágio da mulher na sociedade patriarcal.”

CLÁUDIO – Ah, esse é o veneno do pesar profundo; brota
Tudo da morte do pai dela. Oh, Gertrudes, Gertrudes,
Quando as desgraças chegam, elas não vêm solitárias,
Mas em batalhões. Primeiro, o pai dela assassinado; Depois, a partida de teu filho; ele
próprio o tresloucado autor Do seu justo desterro. E o povo se agitando,
Turbulento e malsão no que pensa e murmura,
Quanto à morte desse bom Polônio, agimos com imprudência Fazendo seus funerais
secretamente; e a pobre Ofélia, Perdida de si própria e de sua razão. (SHAKESPEARE,
2014, p. 84)

⁹ Texto original: Ophelia's sexuality is obsessively discussed and monitored throughout *Hamlet*. Polonius and Laertes take a patriarchal interest in preserving Ophelia as an unsullied feminine commodity of exchange, while (...) Gertrude, in a strange and morbid moment, tosses flowers on Ophelia's grave, wishing they had instead decorated a wedding bed. For Hamlet, Ophelia's participation in her father's surveillance scheme confirms his darkest misogynist attitudes.

Assim como Gertrude, sua condição frágil na peça acontece pela sua realidade enquanto mulher. Ofélia sofre pela forma em que os homens a tratam, mas também pela forma em que ela se responsabiliza pelos acontecimentos ao seu redor. Ela sente culpa em relação a Hamlet e finalmente entrega-se à loucura quando seu pai morre. Ela representa a posição da mulher numa sociedade que exige muito, mas ao mesmo tempo não lhe dá poder de escolha. A tragédia de Ofélia é inevitável dentro desse contexto. Além disso, vemos como o mal político que predomina no estado da Dinamarca influencia a todos, e como esse mal se espalhou para o relacionamento de Ofélia com Hamlet. Kiernan (1996) comenta a respeito das ironias da peça em relação às consequências do crime ocorrido no reino:

É o infortúnio de Hamlet estar apaixonado quando mergulhado em seu mar de problemas, que ele não pode revelar à mulher que ama; e dela para estar apaixonada por um homem nas garras de um destino sombrio, que ela não pode fazer nada para aliviar, e nem pode entender. (...) é outra das ironias da peça que sua pretensão [de Hamlet] de insanidade ajuda a trazer insanidade para ela [Ofélia] (KIERNAN, 1996, p. 70)¹⁰

Ou seja, o amor entre Hamlet e Ofélia é impossibilitado pela situação política que o reino da Dinamarca se encontra. Considerando que Hamlet possui o fardo da vingança e é o responsável para instaurar a justiça, sua chance de ter tido um relacionamento afetivo com Ofélia torna-se inconcebível. Da mesma forma que a loucura que Hamlet forjou para protegê-lo contra seu tio e prover um alívio para seus sentimentos torturantes, essa mesma loucura acabou impedindo que seus sentimentos de amor se concretizassem. Entretanto, foi mais do que isso. Foi a atmosfera de desconfiança, de decepção, de perigo constante, de traição que contaminou o amor entre Hamlet e Ofélia e impediu que o mesmo prosperasse.

A insanidade e consequente morte de Ofélia, junto com a morte de seu pai desencadearam a ação trágica de *Hamlet*: a partir desses acontecimentos surge mais um vingador na peça. Esse é um outro aspecto importante na peça enquanto observamos os personagens. Cedric Watts (2002),

¹⁰ Texto original: It is Hamlet's misfortunes to be in love when plunged into his sea of troubles, which he cannot disclose to the woman he loves; and hers to be in love with a man in the clutches of a dark fate, which she can do nothing to relieve, and cannot even understand. (...) It is another of the play's many ironies that his pretense of insanity helps to bring insanity on her.

em sua introdução para a publicação de *Hamlet*, discorre sobre a multiplicação de vingadores na tragédia: “na peça de Shakespeare, encontramos não apenas um filho em busca de vingança por um pai morto, mas também quatro filhos. Além de Hamlet, há Fortimbras, Laertes e Pirro” (SHAKESPEARE, 2002, p 19).¹¹ Laertes, na busca da vingança pela morte de sua irmã e de seu pai, age como cúmplice do rei Cláudio. Skulsky (1970), ao analisar os traços de vingança em *Hamlet*, menciona que Laertes age como se sua vingança seguisse o código de honra, mas admite que faria de tudo para vingar a morte de seu pai, ao perguntar a Cláudio como seu pai morreu:

LAERTES: Como morreu? Não quero ser ludíbrio de ninguém. Para o inferno os juramentos! Fidelidade, os diabos a carreguem! Consciência e graça, o abismo as sorva logo! Venha a condenação! Chego até ao ponto de arriscar esta vida e a porvindoura, sem medir consequências, tão-somente para a meu pai vingar. (SHAKESPEARE, 2014, p. 141)

O código de honra não permitia que o sujeito agisse *sem medir consequências*, portanto Laertes não estava seguindo esse código. Fortimbrás tem sua vingança calcada na necessidade de reestabelecer o poder para sua genealogia, visto que seu pai era rei e foi morto pelo pai de Hamlet. Entretanto, os vingadores da peça possuem diferenças essenciais, de acordo com Muir (1979):

Esses três vingadores [Fortimbrás, Laertes e Pirro] são todos contrastes para Hamlet. Eles perderam seus pais, dois em batalha e um por homicídio culposo. Ainda assim, nenhum deles se depara com a tarefa de vingar um assassinato brutal; e nenhum deles é estimulado por um comando sobrenatural. No entanto, nenhum deles é atrasado ou dissuadido por um conflito interno ou por escrúpulos morais. (...) O fato de Hamlet chamar Fortimbrás de “um príncipe delicado e terno” e Laertes “de uma juventude muito nobre” nos diz mais sobre Hamlet do que sobre seus companheiros vingadores, pois acabamos de ver a agressão maligna de um e os projetos traiçoeiros do outro. (MUIR, 1979, p.65)¹²

Dessa forma, Hamlet é o único que está imbuído por uma vingança, pois esta deve ser realizada por uma necessidade real — uma urgente busca pelo reequilíbrio de sua nação. Na leitura

¹¹ Texto original: In Shakespeare’s play, we find not just one son seeking revenge for a slain father, but four sons. In addition to Hamlet, there are young Fortinbras, Laertes and Pyrrhus.

¹² Texto original: These three avengers are all foils to Hamlet. They have lost their fathers, two in battle and one by manslaughter. None of them is faced with the task of avenging a brutal murder; nor is any of them spurred on by a supernatural command. Yet none of them is delayed or deterred by an inner conflict or by moral scruples. (...) That Hamlet calls Fortinbras ‘a delicate and tender prince’ and Laertes ‘a very noble youth’ tells us more about Hamlet than about his fellow-avengers, for we have just seen the evil aggression of the one and the treacherous designs of the other.

de *Hamlet* desenvolve-se uma profunda reflexão existencial acerca de participações ativas sociopolíticas do ser humano no contexto em que se encontra, e como ele reage aos acontecimentos de seu meio. O desfecho da peça está na catástrofe do duelo, no qual muitas mortes são envolvidas, e Hamlet finalmente está pronto para carregar seu destino de vingador. Há então o restabelecimento da ordem com a erradicação do crime de usurpação e da tirania juntamente com a ironia final de Hamlet passando o poder para o monarca estrangeiro, Fortimbrás:

HAMLET — Morro, Horácio; o veneno me domina já quase todo o espírito; não posso viver para saber o que nos chega da Inglaterra. Contudo, profetizo que há de ser escolhido Fortimbras. Meu voto moribundo é também dele. Dize-lhe isso e lhe conta mais ou menos quanto ora aconteceu... O resto é silêncio. (Morre) (SHAKESPEARE, 2014, p. 189, 190)

A peça de Shakespeare, portanto, age como um espelho das relações de poder da época, que pode ser usado até hoje. Hamlet levantou a questão existencial da importância do sacrifício individual para a legitimação do poder real, e do cumprimento da justiça. E o cumprimento dela é essencial para o funcionamento de qualquer sociedade. De acordo com Kiernan (1996) a honra em Roma Antiga (que inspirou o Renascimento) era um ideal coletivo que unia os homens, e, nessa peça, Hamlet teve de agir sozinho. Dessa forma, vemos Hamlet como um indivíduo solitário intelectualizado que conseguiu agir em seu meio e alterar as relações de poder vigentes.

2.2 *DIE HAMLETMASCHINE*: UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POLÍTICA

Die Hamletmaschine (*Hamlet Máquina*) foi escrita em 1977 pelo dramaturgo alemão Heiner Müller. Para melhor compreender a peça, é importante considerar os eventos históricos e alguns aspectos da vida de Müller que possivelmente influenciaram sua escrita. Ele nasceu em Eppendorf, no estado da Saxônia, em 1929. Seu pai trabalhava com o sistema de saúde para trabalhadores alemães. O pai foi levado para um campo de concentração em 1933, por ter sido membro do Partido dos Trabalhadores Socialistas e, apesar de ter sido solto um ano e meio depois, a família foi banida da região em que moravam. Aproximadamente quatro anos depois, o pai – então empregado na área de sistema público de saúde – fez uma piada sobre o Pacto Molotov-

Ribbentrop¹³ e foi encarcerado por um curto período e logo depois disso serviu num batalhão punitivo na França. As escolhas de seu pai – pensadas ou não – afetaram profundamente a vida da família. Enquanto o pai estava afastado, a mãe trabalhava na indústria têxtil e sustentava Heiner Müller e seu irmão mais novo. Müller foi recrutado pelo exército para servir durante o último ano da Segunda Guerra Mundial. Em 1947, o autor ingressou no Partido Socialista da União. Seu pai foi eleito prefeito da cidade de Frankenberg, entretanto, foi expulso do partido em 1949 por pertencer ao Titoísmo¹⁴ e pelas suas fortes objeções contra o culto que havia sido formado ao redor de Stalin. Depois desse episódio, a família Müller se mudou para a Alemanha Ocidental objetivando evitar perseguições políticas. Desse modo, vemos como tanto o Nazismo quanto o Comunismo afetaram diretamente a vida do dramaturgo.

O autor começou a fazer parte da Associação de Escritores Alemães em 1954. Rapidamente, tornou-se um dos dramaturgos alemães mais importantes, ganhando prêmios como *Heinrich Mann*¹⁵ em 1959 e o *Kleist*¹⁶ em 1990. Sua relação, entretanto, com a Alemanha Oriental começou a deteriorar-se quando suas peças passaram a ser censuradas e, em 1961, Müller foi banido da Associação de Escritores Alemães. Sua esposa, Inge Müller, que co-escreveu a peça vencedora do *Heinrich Mann*, cometeu suicídio em 1966 decorrente de seus problemas psicológicos. A partir desses eventos, Müller viveu um longo período de autoexílio, viajando pela Europa. Enquanto escrevia a peça *Die Hamletmaschine*, ele estava na Bulgária.

Heiner Müller planejava escrever uma peça em que Hamlet fosse o filho de Lászlo Rajk, político comunista húngaro, de Rudolf Slánský, político comunista tcheco ou de Traicho Kostov, político e líder do Partido Comunista Búlgaro, que foram executados depois de terem sido julgados em seus países. Müller assim descreve, em sua autobiografia *Krieg Ohne Schlacht: Leben in Zwei Diktaturen* conforme foi traduzido para o inglês por Barnaby Thieme:

¹³ O Pacto Molotov-Ribbentrop fora assinado em 23 de agosto de 1939, firmando um acordo entre Hitler e Stalin para garantir a não-agressão entre a Alemanha e a União Soviética. Além disso, ambas nações permaneceriam neutras caso alguma fosse atacada por uma terceira parte.

¹⁴ Titoísmo foi uma tendência mais branda do regime socialista, iniciada na Iugoslávia por Josip Broz Tito. Ele acreditava num regime que combinasse a economia estatizada com liberdades civis. Os Stalinistas consideravam essa forma de socialismo como deturpada e perversa.

¹⁵ Heinrich-Mann-Preis é um prêmio anual de ensaios, hoje concedida pela Academia de Artes de Berlin.

¹⁶ Kleist Preis é um prêmio (hoje) anual alemão de literatura.

Eu estava planejando escrever uma peça sobre Hamlet por bastante tempo. Eu estava interessado em escrever uma versão na qual Hamlet era o filho de um Rajk, Slánsky ou um Kostov. Eu não sabia muito sobre Kostov antes – eu sabia um pouco mais sobre Rajk. Aquele era o caso mais conhecido. Hamlet volta para casa depois do funeral de seu pai e precisa seguir em frente. Hamlet em Budapeste. Eu visualizei um trabalho de duzentas páginas para explicitar toda a problemática. (MESOCOSM, 2013, p. 2)¹⁷

Enquanto Müller planejava escrever essa peça, o diretor suíço Benno Besson havia pedido a Müller que traduzisse a peça *Hamlet*, pois precisava iniciar os ensaios no palco em quatro semanas, sendo esse o período de tempo disponível para a tradução da peça. Para tanto Müller havia sugerido a tradução pronta de Dresen e Hamburger. Entretanto, o diretor suíço Matthias Langhoff que era assistente de Besson, pediu que Müller revisasse partes da tradução para aprimorá-la. A maneira como Hamburger, Dresen, Besson trabalharam com a temática de *Hamlet*, influenciou profundamente a forma única da escrita de *Die Hamletmaschine*. O Marxismo influenciou a todos esses artistas em suas diferentes visões de *Hamlet* e na retomada de Shakespeare. Para melhor entendermos o impacto da tradução de Dresen e Hamburger e da peça do diretor Besson, insere-se a citação abaixo que foi retirada do artigo *Allegories and ends: Heiner Müller's "Hamletmaschine"*, de Michael D. Richardson (2006), publicado pela revista *New German Critique*:

A tradução de Hamburger e Dresen, com ênfase na transmissão de significado através dos corpos dos artistas, privilegiou a peça como um roteiro de performance, enfraquecendo ainda mais Shakespeare como modelo. (...) A produção de *Hamlet* de Besson foi outro marco na recepção e produção de Shakespeare. Besson mostrou pouca preocupação com a antecipação de uma ordem socialista no humanismo de Shakespeare e, como Dresen, desafiou a noção de uma continuidade direta entre a Inglaterra elisabetana e a Alemanha Oriental socialista. (...) Fortinbrás, a esperança do futuro, foi interpretada por uma criança vestida de branco e dourado. A saudação cerimonial que ele ordena no final se torna o estrondo das armas e a implicação de que mais violência ainda está por vir. Müller trabalhou extensivamente na produção de *Hamlet* em Besson e, junto com Hamburger e B. K. Tragelehn, traduziu *Hamlet* para um vernáculo mais contemporâneo, liberando a tradução dos romances românticos de Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck. Foi também a

¹⁷ Texto original: I had been planning for a long time to write a piece on Hamlet. I was interested in writing a version in which Hamlet was the son of a Rajk, Slánsky, or Kostov. I didn't know much about Kostov before – I knew a bit more about Rajk. That was the best-known case. Hamlet comes home from his father's state funeral, and he has to carry on. Hamlet in Budapest. I envisioned a two-hundred-page work to lay out the whole problem.

mão de Müller, que atuou como dramaturgo, que adaptou o roteiro para destacar o estilo de alienação brechtiana encontrado na produção. (RICHARDSON, 2006, p. 85-87)¹⁸

Portanto, esse movimento introduz uma estética resistente ao policiamento do estado e introduz uma visão pessimista em relação à utopia que era o Comunismo, além da forte necessidade de um comentário crítico ao Marxismo. Ao pensarmos em Fortimbrás representado por uma criança, vemos uma rejeição à esperança, pois esse político foi ilustrado enquanto vulnerável, inexperiente e possivelmente incompetente. Esses trabalhos sobre *Hamlet*, junto com os políticos citados por Müller da Hungria, Tchecoslováquia e Bulgária, o inspiraram a criar o que hoje conhecemos como a peça *Die Hamletmaschine*.

Tantas reinterpretações de Shakespeare aconteceram na era Comunista, pois, como Richardson (2006) comenta, a República Democrática Alemã (Alemanha oriental, parte do bloco oriental comunista) considerou-se herdeira da literatura “boa” cortando laços, dessa forma, com a Alemanha Nazista. O estado, portanto, acreditava que o retorno à literatura clássica, especialmente do Renascimento, traria um equilíbrio e hegemonia na forma da nova literatura. O ministro da cultura Alexander Abusch fez um discurso em 1964, no aniversário de quatrocentos anos de Shakespeare, considerando o dramaturgo como o precursor do que ele chamou como *o teatro alemão humanista realista*. A arte concebida dentro de uma estética modernista era rejeitada, pois o Regime valorizava a ideia central de que todos eram iguais, portanto, a produção artística deveria seguir o mesmo preceito. Era necessário garantir a legitimação dos ideais comunistas em todas as áreas, e, portanto, legitimar o que seria futuramente o realismo socialista. Entretanto, o que aconteceu com Müller, por exemplo, foi justamente o oposto:

¹⁸ Texto original: The translation by Hamburger and Dresen with emphasis on conveying meaning through the performers' bodies privileged the play as a script for performance, further undermining Shakespeare as a model. (...) Besson's Hamlet production was another milestone in Shakespeare reception and production. Besson showed little concern for the anticipation of a socialist order in Shakespeare's humanism and, like Dresen, challenged a notion of a direct continuity between Elizabethan England and socialist East Germany (...) Fortinbras, the hope of the future, was played by a child, dressed in white and gold. The ceremonial salute he orders at the end becomes the thunder of guns and the implication that more violence is yet to come. Müller worked extensively on the Besson production of Hamlet and, along with Hamburger and B. K. Tragelehn, translated Hamlet into a more contemporary vernacular by freeing the translation from the Romantic airs of Friedrich Schlegel and Ludwig Tieck. It was also the hand of Müller, who acted as dramaturg, that adapted the script to highlight the style of Brechtian alienation found in the production.

O texto de Müller desafia duplamente a tradição da interpretação de Hamlet: tematicamente, rejeita a noção de Hamlet de Shakespeare como socialista pré-revolucionário, rejeitando a noção excessivamente teleológica marxista da própria história e formalmente, renunciando completamente a uma estética em que o teatro é um espelho da natureza. (RICHARDSON, 2006, p. 88)¹⁹

Ao rejeitar a tradição estética de Shakespeare, Müller denunciou o passado alemão, relacionando o passado com o presente em *Die Hamletmaschine*. Interligando vida cotidiana, política e história, Müller expressou o ser humano com suas diferentes ideologias e reações (cumplicidade ou resistência).

Assim como o Hamlet de Shakespeare é uma importante figura no governo por ele ser filho de um monarca; o Hamlet de Müller também está em uma posição privilegiada. Ele é filho de um político, fator crucial para o disparo dos acontecimentos da peça. O pai, entretanto, não é monarca, mas sim um político da era comunista, assim como citado por Müller em Mesocosm (2016). Como afirmado anteriormente, Rajk, Slánský e Kostov eram políticos comunistas durante o domínio soviético, e os três foram traídos sob o comando de Stálin. Essas figuras acreditavam em seu partido e ideais, mas foram executados pelo sistema no qual confiavam incondicionalmente. Eles eram líderes em seus países e Stalin temia que, de alguma forma, eles pudessem descentralizar seu poder.

Lászlo Rajk havia sido ministro do interior, depois ministro de relações internacionais na Hungria. Ele era uma figura central para o partido comunista. Ele organizou a polícia secreta e o exército privado do Partido Comunista Húngaro, dando início aos primeiros *show-trials* – julgamentos falsos que acusavam pessoas que poderiam representar ameaças para o partido, sem grandes provas ou evidências substanciais, realizados de maneira quase teatral, com a intenção de somente cumprir a formalidade de uma corte. Posteriormente, Rajk acabou sendo acusado de ser um agente do imperialismo ocidental sob acusações falsas. Após torturas e respondendo a pedidos de seus companheiros, Rajk confessou crimes que não cometeu, acreditando que seria a melhor decisão para seu partido. Ele também acreditava que seria exilado junto com sua esposa e filho. Entretanto, foi sentenciado à morte após seu próprio *show-trial*. No artigo *The Sons of Communism*, escrito em 1987 por Michael T. Kaufman, vemos os contrastes de Rajk:

¹⁹ Texto original: Müller's text thus doubly challenges the tradition of Hamlet interpretation: thematically, it rejects the notion of Shakespeare's Hamlet as prerevolutionary socialist, by rejecting the overly teleological Marxist notion of history itself, and formally, by completely renouncing an aesthetic in which the theater holds a mirror up to nature.

Depois de um mês de ter confessado sua culpa como um Trotskista, um espião para o Ocidente, um Titoísta, um nacionalista burguês e um revisionista em setembro de 1949, Rajk, que havia sido Ministro do Interior e depois Ministro do Exterior da Hungria, foi enforcado numa execução no pátio de uma prisão a qual sua esposa pôde ouvir mas não conseguia ver de sua própria cela. Anos depois, seu corpo foi removido de um túmulo anônimo e reenterrado sob um monumento impressionante numa cerimônia assistida por centenas de milhares de pessoas durante o turbulento ano de 1956.²⁰ (KAUFMAN, 1987, p.2)

Rajk, portanto, foi amado e odiado. Respeitado, temido, esquecido, lembrado, comemorado e censurado. O momento em que a população se reuniu para celebrar seu novo enterro disparou a Revolução Húngara de 1956. Essa revolução foi contra as políticas impostas pelo governo húngaro e pela União Soviética. No mesmo artigo publicado pela *The New York Times Magazine*, Kaufman (1987) fez um retrato dos filhos de Rajk e de Slánský, os quais foram banidos das elites de seus países, por carregarem esses controversos sobrenomes.

Rudolf Slánský foi secretário geral do Partido Comunista e uma figura importante durante a ocupação do partido em seu país. Quatro anos depois da revolta comunista nacionalista, Slánský foi acusado – em um de vários *show-trials* de seu país – de disseminar sentimentos sionistas e de ser um espião que tentaria fragilizar o socialismo em detrimento do capitalismo ocidental. Kaufman (1987) também citou a experiência do filho de Slánský:

Ficou claro que a prisão foi realizada com o conhecimento do partido e de Gottwald²¹, e eu acreditava no partido. Eu soube do julgamento de Rajk e conhecia os detalhes dos *show-trials* russos contra os trotskistas, mas quando revisei minha mente por possíveis razões para a prisão de meu pai, não consegui pensar em nada que pudesse sugerir sua culpa. Na cabana da floresta, onde fomos mantidos sob guarda, vi um artigo de jornal no qual o sionismo era mencionado como acusação em um contexto antisemita. Eu não conseguia lembrar que meu pai em casa havia usado a palavra judeu. Alegar o sionismo em relação ao pai era um absurdo completo. (KAUFMAN, 1987, p. 5)²²

²⁰ Texto original: Within a month of acknowledging his guilt as a Trotskyite, a spy for the West, a Titoist, a bourgeois nationalist and a revisionist in September 1949, the elder Rajk, who had been Hungary's Interior Minister and then Foreign Minister, was hanged in a prison courtyard execution that his wife overheard but could not see from her own cell. Years later, his body was removed from an unmarked grave and reinterred under an impressive monument in a ceremony attended by hundreds of thousands of mourners during the restless year of 1956.

²¹ Klement Gottwald foi um político comunista, líder do Partido Comunista da Checoslováquia.

²² Texto original: It was clear that the arrest was carried out with the knowledge of the party and Gottwald, and I believed in the party. I knew about the trial of Rajk and I knew the details of the Russian show trials against the Trotskyites, but when I searched my mind for possible reasons for my father's arrest, I couldn't think of anything that

O filho continua dizendo que gostaria de conhecer melhor seu pai, de forma política e não psicológica, para entender por qual motivo um homem que havia sobrevivido às torturas nazistas acabou confessando crimes que não havia cometido.

O ponto em comum entre os filhos de Rajk e Slánský é que ambos questionavam a veracidade das confissões de seus pais, e, portanto, questionavam o sistema comunista. Diferentemente de seus pais, os filhos não confiavam ou dependiam cegamente do comunismo. Aqui vemos um grande dilema na confiança no partido ou na confiança familiar.

Traicho Kostov era considerado uma imagem política perigosa pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, ao criticar abertamente as práticas econômicas desse regime em detrimento da economia interna búlgara. A Suprema Corte Búlgara condenou-o por disseminar sentimentos antissoviéticos, por suas visões nacionalistas, acusando-o, ainda, de tentar dividir o Partido Comunista. Junto com outros acusados, Kostov sofreu interrogatórios desumanos, mas não revelou o que os investigadores queriam, tendo, por isso, sido executado dois dias após seu julgamento. Kostov negou sua confissão assinada, dando a entender que havia sido forjada.

Na Bulgária, Traicho Kostov era o designado agente do imperialismo. Ele era somente um dos que não haviam confessado, então eles simplesmente o mataram, porque eles tornaram-se impacientes e o tempo estava passando. E depois da Reabilitação²³, uma usina de energia fora nomeada em sua homenagem.²⁴ (MESOCOSM, 2013, p. 1)

Em 1956, assim como Rajk, Kostov foi inocentado postumamente. Entretanto, o governo búlgaro não tornou essa decisão pública nos jornais do país. Ele também foi reabilitado pelo partido comunista naquele ano.

Assim como o pai de Heiner Müller, os três políticos aqui citados eram – talvez não abertamente ou conscientemente – Titoístas. Eles acreditavam no socialismo e no comunismo, trabalharam para seus partidos, mas acreditavam no partido enquanto forma de libertação do povo

could suggest his guilt. In the forest hut where we were kept under guard, I saw a piece of a newspaper article in which Zionism was mentioned as a charge in an anti-Semitic context. I could not remember that my father at home had ever even used the word Jew. To allege Zionism in connection with father, was complete nonsense.

²³ Reabilitação foi o termo utilizado para descrever o processo de reintegrar determinados políticos aos seus respectivos partidos comunistas.

²⁴ Texto original: In Bulgaria, Traicho Kostov was the designated agent of imperialism. He was the only one of them who hadn't made a confession, so they just had him killed, because they had become impatient and time was marching on. And after the Rehabilitation, this central power plant was named after him.

e enriquecimento social, diferentemente de Stalin, que prezava a manutenção de seu poder centralizado. Uma das grandes indagações de Hamlet de Müller está na sua identidade enquanto um ser humano politizado.

A partir dos acontecimentos históricos da época em que Müller viveu e suas experiências pessoais aqui estudadas, a seguir será realizada uma interpretação de *Die Hamletmaschine*.

2.2.1 Álbum De Família

Todos os personagens referidos em ÁLBUM DE FAMÍLIA são frutos das lembranças de Hamlet. São as memórias de Hamlet que estão sendo narradas pelo próprio Hamlet que assume o papel de ator além do de personagem. Nesse sentido, torna-se importante a observação de que os elementos metateatrais estão em relevo nessa peça e o uso do tempo verbal no passado em muitos dos segmentos também enfatiza o ato narrativo. A informação dada ao leitor/espectador é que o personagem *era* Hamlet, e que, portanto, o disparo dos acontecimentos teatrais ocorreu a partir da peça de Shakespeare. Apresenta-se um funeral de estado. Um político morto, exposto ao público de forma quase teatral, com os seus companheiros realizando uma representação não genuína de seus papéis de conselheiros em luto. Nessa ocasião temos também a introdução da viúva desse político e de seu assassino. Se fizermos uma aproximação com o *Hamlet* shakespeariano, temos o político como o pai do personagem principal, a viúva como sua mãe e o assassino como seu tio. O político é visto de forma irônica como um *grande* político, pois ele retribuía com esmolas ao seu povo e logo após isso apossava-se de tudo que lhes pertencia:

QUEM É O CADAVER DO CARRO FÚNEBRE / POR QUEM TANTO SE CHORA E
TANTO SE GRITA / O CADÁVER É DE UM GRANDE / HOMEM QUE DAVA
ESMOLAS, nas fileiras da população, obra de sua política. ERA UM HOMEM QUE
APENAS TOMAVA TUDO DE TODOS. (MÜLLER, 1987, p. 25).

Da mesma forma que era comum acontecer na era comunista europeia, a política era uma área perigosa e instável, e aqueles a frente de seus governos não necessariamente trabalhavam pelo bem do povo. Aqui vemos claramente o conflito relacionado à visão que Hamlet tinha em relação ao seu pai enquanto figura política. Ao distribuir partes do cadáver de seu pai aos miseráveis ao

seu redor, Hamlet reitera que primeiro houve lamentação, mas que depois “o luto transformou-se em júbilo”. (MÜLLER, 1987, p. 25)

Hamlet em Müller é bastante cínico em relação à situação de sua família. Não tem ilusões quanto ao seu pai falecido quando apresenta o espectro de forma displicente e desrespeitosa. O conflito interno de Hamlet-personagem fica claro primeiro pelo relacionamento disfuncional com sua família pois vínculos que normalmente são de admiração, carinho, respeito e confiança são substituídos por descontentamento, julgamento e repúdio. Até esse momento fazemos a leitura do pai de Hamlet como representante de um ditador, uma figura de grande poder, autoritário, derrubado por outra figura política importante, no caso Cláudio, tio de Hamlet. Vemos uma possibilidade de intercâmbio entre essas duas personagens, pois são políticos sedentos por poder, que estão governando um espaço extremamente volátil, demonstrando o estado provisório de quem está no comando da nação. Além disso, percebemos o conflito de Hamlet em relação à sua função social dentro dessa relação de governantes. Hamlet recusa-se a fazer parte da cadeia de destruição e morte prevista pelo pedido de vingança do pai quando ele indaga e desafia as próprias leis estabelecidas para ele: “Que queres de mim? [...] O que me importa o teu cadáver? [...] O que é que estás esperando?” (MÜLLER, 1987, p. 25-26). Até que ponto ele deverá procurar vingança em nome do pai, uma vez que o “tempo está desnortado” e a sua sina é ter nascido para consertá-lo? (SHAKESPEARE, 2014, p. 34)

Horácio é apresentado como o cúmplice dos pensamentos de Hamlet. Da mesma forma como no início da peça quando Hamlet disse que ele “era” Hamlet, o momento de entrada de Horácio (MÜLLER, 1987, p. 26) é importante também pelo fato de Hamlet reiterar que Horácio está inserido dentro de uma peça de teatro que está sendo representada. Daí a metateatralidade referida anteriormente. Quando Hamlet pergunta a Horácio se ele quer representar Polônio, esta é também uma referência aos diversos papéis que podemos assumir tanto no teatro quanto na vida, além das outras conotações que serão mencionadas a seguir.

Alguns personagens em Müller têm uma aproximação incestuosa como pode ser percebido, por exemplo, “através da insinuação de que Horácio quer desempenhar o papel de Polônio, que deseja a filha, que por sua vez assume uma postura provocante. (RÖHL, 1997, p. 61-62) A relação incestuosa é, em seguida, retomada e encenada pelo Hamlet a partir de uma leitura freudiana:

“Agora eu te levo, minha mãe, no seu, o invisível rastro de meu pai²⁵. Sufoco o teu grito com os meus lábios. Reconheces o fruto do teu ventre?” (MÜLLER, 1987, p. 26). Além dessa visão Freudiana, é possível entender que o estupro que acontece com a mãe atada com seu vestido de noiva, pode representar a falta de autonomia da mulher, e a limitação da personagem para esposa, de um governante para outro. Essa limitação também é entendida quando pensamos na necessidade de fazer de sua mãe uma virgem novamente, para garantir núpcias sangrentas. Enquanto mãe, vemos o comentário de Hamlet expressando que o mundo seria melhor sem mães, pois dessa maneira os homens poderiam matar sem grandes remorsos. Ofélia também é apresentada nesse segmento, com uma indicação de seu papel trágico. Ao dizer à Ofélia que o deixe comer seu coração, Hamlet apresenta o sofrimento que ele causou na peça de Shakespeare.

2.2.2 A Europa Da Mulher

Considerando o título *A EUROPA DA MULHER*, vemos uma ilustração da posição da mulher nessa Europa considerada arruinada por Hamlet. Nessa cena, a fala de Ofélia ressoa o coro e Hamlet, informação inserida na rubrica. Diferentemente de *ÁLBUM DE FAMÍLIA*, vemos Ofélia descrevendo com a certeza de que ela é Ofélia, de maneira oposta a Hamlet que na usou o tempo verbal no passado. É possível entender que Hamlet representa o intelectual e sua recusa a agir, enquanto Ofélia representa a revolucionária/terrorista que age. Ofélia tem um papel trágico na peça, como próprio Hamlet comenta na primeira cena: “a encantadora Ofélia, ela entra com sua deixa, veja como ela mexe o traseiro, um papel trágico” (MÜLLER, 1987, p. 26). Angelica Michelis (1997) em seu artigo *Stop making sense: Heiner Müller, Germany and Intellectuals*, publicado pela revista *Angelaki*, ilustra como a loucura, violência e destruição são representadas como uma condição feminina em uma sociedade patriarcal. As palavras de Ofélia, entretanto, descrevem a interrupção de seu suicídio e de várias ações que abafavam a mulher, destruindo-a.

Ela é uma sobrevivente. A força da natureza não conseguiu contê-la, e o suicídio que, de acordo com Michelis (1997), é outra faceta do feminicídio, também não a detém. Michelis (1997)

²⁵ Sugere-se o uso da frase sublinhada como alternativa de “no seu invisível rastro, no invisível rastro de meu pai”. Essa sugestão acontece, pois, há uma ambiguidade trazida pelo texto de Mestrinel que não existe no texto original de Müller: “in seiner, meines Vaters unsichtbarer Spur” (MÜLLER, 2007, p. 4)

explica que em uma sociedade patriarcal, a mulher existe de forma a aceitar sua condição de mulher, cometendo o suicídio, ou sendo morta. Essa afirmação pode ser compreendida a partir de três exemplos: Ofélia, de Shakespeare cometeu suicídio ao não aguentar as pressões colocadas sobre ela por seu pai, irmão e por Hamlet; e dois exemplos que Michelis (1997) cita, Rosa Luxemburg, líder comunista polonesa que influenciou revoluções em Berlim para a instauração do Comunismo, morta em 1919 pelo Partido Social Democrático Alemão e Ulkrine Meinhof, jornalista e militante de extrema esquerda, co-fundadora do Exército da Facção Vermelha, presa e encontrada morta em sua cela em 1976. Ou seja, Michelis (1997) conclui que a mulher inserida no patriarcado marxista se encontra na situação de ter uma morte lenta com as violências causadas pelos homens diariamente, ou uma morte como uma comunista ou terrorista. A Ofélia de Müller resiste ao patriarcado comunista ao destruir o que um dia foi seu lar, descrito como seu campo de batalha e cativeiro. A Ofélia rompe com o seu passado burguês, de acordo com Müller:

Após uma ação falida contra o jornal *Der Spiegel*, o grupo Baader, junto com Ulkrine Meinhof, jogou os móveis do apartamento em que morava junto com seu marido, editor-chefe de *Konkret*, pela janela. A destruição do contexto da vida burguesa, a remoção da vida burguesa e a entrada à ilegalidade – me interessava.²⁶ (MESOCOSM, 2013, p. 2)

O grupo Baader foi uma organização guerrilheira alemã de extrema esquerda fundada em 1970. Consideravam-se um grupo de guerrilha urbana comunista anti-imperialista. Ulkrine Meinhof destruiu seu apartamento, destruindo os resquícios de sua vida burguesa, iniciando a vida que respondia aos seus ideais e que fortaleceria seu posicionamento político. Ofélia, ao destruir seu quarto, fez exatamente o mesmo. Destruiu a vida que os outros haviam imposto a ela. Meinhof foi enterrada em Berlim Ocidental, e seu enterro iniciou a demonstração de quatro mil pessoas. Ao final da cena, Ofélia (após a destruição de seu cativeiro) vai para as ruas. É possível interpretar a continuação de sua luta, seu envolvimento com a necessidade de uma revolução, depois de sua libertação individual. Ofélia remove do seu peito o relógio que era seu coração, expressão que a reduzia grotescamente de “sua dimensão humana”, conforme as palavras de Röhl (1997, p. 70).

²⁶ Texto original: After a failed action against *Der Spiegel* offices, the Baader Group, along with Ulrike Meinhof, threw the furniture out the window of the apartment she shared with her husband, the editor-in-chief of *Konkret*. The destruction of the bourgeois life context, the withdrawal from the bourgeois life and the entry into illegality – that interested me.

2.2.3 Scherzo

A terceira cena da peça tem o nome de Scherzo, que é a denominação de composições musicais alegres, bem-humoradas e com ritmo acelerado. A rubrica presente nessa cena é a mais comprida da peça.

(Universidade dos mortos. Sussurros e murmúrios. Das suas tumbas (cátedras), os filósofos mortos atiram os seus livros sobre Hamlet. Galeria (balé) das mulheres mortas. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. Etc. Hamlet contempla-as com a postura de um visitante de museu (teatro). As mulheres mortas rasgam-lhe as roupas do corpo. De um caixão erecto com a epígrafe HAMLET 1 saem Cláudio e, vestida e caracterizada de puta, Ofélia. Strip-tease de Ofélia.) (MÜLLER, 1987, p. 27)

Essa rubrica sugere um conflito, sendo que o sujeito intelectual está apenas observando as tragédias que ocorrem com a mulher, apesar dos filósofos cujas obras o inspiraram jogarem seus livros nele, como uma forma de crítica. Vemos também as mulheres que parecem ser uma derivação de Ofélia, todas com as mesmas condições que ela tem. Quando Hamlet diz para Ofélia que ele gostaria de ser uma mulher, ela simplesmente pinta o rosto desse homem como de uma mulher meretriz, ajudando-o a realizar seu desejo. Esse desejo pode acontecer por um possível conflito de Hamlet: ele entende a opressão que o gênero feminino vivencia, e talvez por identificar-se com esse estado de opressão ou por não se sentir no direito de perpetuar essa opressão, acaba por revelar esse desejo.

Cláudio é denominado nessa cena, e agora ele é descrito como o pai de Hamlet, fortalecendo a interpretação do primeiro segmento da peça, que sugere a presença da intercambialidade entre políticos. Horácio aparece como um anjo e dança com Hamlet, ilustrando um dos poucos momentos da peça que representam sentimentos de afeição sinceros. As vozes do caixão dizem que aquilo que se mata deve ser amado. A dança se torna cada vez mais selvagem enquanto há risadas vindo de um caixão. Uma Madonna aparece com câncer de mama, enquanto Horácio e Hamlet se abraçam debaixo de um guarda-chuva e o câncer de mama brilha. Ao ler esse ato sente-se caos e movimento, assim como o título sugere.

2.2.4 Peste Em Buda / Batalha Pela Groelândia

O título da quarta cena, *PESTE EMBUDA / BATALHA PELA GROELÂNDIA*), é um indício de que os eventos que aconteceram na Hungria possivelmente se repetirão. A rubrica indica o mesmo quarto que Ofélia destruiu como cenário e a referência à armadura vazia com um machado no capacete evoca o fantasma do pai. Ao pensarmos em Budapeste e o mês de outubro temos duas referências importantes. A primeira está relacionada com a Segunda Guerra Mundial: em outubro de 1944, a Hungria soube da vitória dos Aliados e assim quis se render. Hitler então lançou a Operação *Panzerfaust* para controlar a Hungria. Em resposta, o Exército Vermelho cercou Budapeste para separá-la das forças alemãs. A outra referência está relacionada com a Revolução Húngara de 1956 que iniciou em outubro, depois da cerimônia de funeral e Reabilitação de Rajk. A população se revoltou contra o governo comunista, mas as forças armadas sufocaram a revolução. Além disso, vemos no título uma menção à Batalha da Groelândia, que era uma colônia Dinamarquesa. Quando a Alemanha invadiu a Dinamarca, a Groelândia tornou-se um território de interesse para os Estados Unidos, Reino Unido e Canadá.

Na continuação do segmento, Hamlet, ao comentar que aquele era o pior momento para uma revolução, é uma referência ao romance *Doutor Jivago* cujo personagem está em lamentação pelos seus lobos. Ao pensarmos no livro escrito por Boris Pasternak e publicado em 1957, doutor Jivago sofre a constante ameaça de agressão pelos revolucionários russos que implantaram o comunismo durante a Primeira Era. Os lobos, no romance, podem simbolizar esse constante receio de violência. Os animais famintos estão incessantemente em modo de caça, para alimentarem-se e garantirem sua sobrevivência assim como os revolucionários, que estavam em luta progressiva para implantar a forma de governo que acreditavam que poderia melhorar sua nação e garantir sua sobrevivência. Jivago, portanto, em lamentação pelos seus lobos, estaria lamentando seus compatriotas revolucionários, apesar de não ter sido um agente ou simpatizante da revolução. Aqui temos outro indicativo do conflito que está por vir.

Quando Hamlet-ator retira sua máscara e indumentária, reiterando que não mais representa Hamlet, ele inicia seu monólogo. Ele descreve o grande conflito interno presente nas vidas de intelectuais durante as revoluções. Seu drama foi cancelado e pessoas que não se importam com seu drama desmontam seu cenário. Ele revela que também não se importa com seu drama. Ele se

coloca na posição do rebelde, mas também do soldado que tenta sufocar a rebelião. Coloca-se enquanto carrasco, mas também como o político que será executado. A descrição feita sobre a rebelião que está acontecendo é similar aos acontecimentos da Revolução Húngara: uma manifestação que iniciou espontaneamente e cresceu de forma a ter a população exigindo a derrubada do governo. No ápice da descrição desses momentos de revolta popular, Hamlet-ator diz que o roteiro foi perdido e o drama cancelado. Interpreta-se também, a crítica feita ao Comunismo Utópico. O que foi introduzido no início da peça, de que algo estava podre nessa era de esperança, vemos influenciando o presente segmento. A esperança que os filósofos trouxeram para uma sociedade justa e igualitária foi perdida. Essa esperança é descrita como petrificada, e após a derrubada do monumento do *odiado e reverenciado* governante veio a revolução. Nesse momento podemos lembrar de Rajk e Kostov, que tinham poder, foram julgados e executados e depois foram instaurados aos seus partidos.

Hamlet-ator demonstra uma crise de identidade com o fato de estar em ambos lados da revolução: dos revolucionários e das forças armadas que querem evitar as rebeliões. Ele é um cúmplice do governo, mas também é um resistente. Esse conflito é interrompido pelo fim do roteiro. Ele então vai para casa para “matar o tempo”. Momentos rotineiros de baixa produtividade, descritos como uma zona de conforto são transformados em palavras poéticas, mas com uma grande crítica. Enquanto ele mata o tempo, faz compras e assiste televisão, existe a repulsa por estarem acontecendo assassinatos diários, mulheres brutalizadas e a esperança de gerações estrangulada em covardia sangrenta. Essa esperança nos lembra da citação da primeira cena, em que Hamlet diz que há algo podre nessa era de esperança. Assim como Rajk, Slánský e Kostov acreditavam na promessa do comunismo, muitos civis também o fizeram. Mas essa esperança foi destruída com a violência dos governos autoritários.

Essa repulsão que Hamlet-ator sente também é um privilégio, enquanto ele diz se afastar daquilo que o cerca. Todo dia pessoas morrem para garantir esses privilégios, continua Hamlet-ator. Nesse momento ele diz que gostaria de ser uma máquina, com seu corpo fazendo simplesmente aquilo que precisa, sem dores e sem pensamentos. Ele rasga a foto de autor (possivelmente Müller) e três mulheres nuas representando Marx, Lenin e Mao recitam uma frase da Crítica da Filosofia da Direita, de Marx. Depois que Hamlet-ator coloca seu traje e máscara novamente, e transforma-se no personagem, ele entra na armadura de seu pai. É possível entender

que ele perdeu sua escolha, parou de resistir e agora cumpre as funções políticas herdadas de seu pai. Hamlet destrói as mulheres que representavam Marx, Lenin e Mao e, em seguida, o ato é encerrado por uma era do gelo. Essa destruição das mulheres é vista, de acordo com Michelis (1997) como uma metáfora da mesma forma que a máquina é uma metáfora para aquilo que Hamlet quer se tornar. Michelis (1997) continua com a representação da condição da mulher oprimida com a opressão sofrida pelo totalitarismo:

Mulher se torna uma metáfora da mesma maneira que a máquina e refere-se a diferentes contextos concernentes à opressão e suas condições. Na parte 4 de Hamlet Máquina, Marx, Lênin e Mao são representados como mulheres nuas que falam simultaneamente, cada uma em “sua” própria língua. (...) Assim, a condição da mulher e a mudança de sua situação tornam-se um símbolo da situação de opressão e do comportamento totalitário em geral. (MICHELIS, 1997, p. 86)²⁷

O conflito de Hamlet está na incapacidade de agir dentro de uma revolução e ao mesmo tempo ser seu estopim, ser sua alavanca. Pessoas morrem para que ele possa viver, mas ele está congelado e ao mesmo tempo sendo guiado por uma força externa. Hamlet de Müller é um intelectual que pode refletir acerca das decisões tomadas por governantes como seu pai ou seu tio. Mas o camponês, o provinciano, o periférico, a mulher – essas categorias marginalizadas – não tem condições para pensar e refletir sobre textos de Marx ou sobre funções sociais. Esses sobreviventes executam a vontade dos governantes e ao mesmo tempo compõe a frente da infantaria em rebeliões populares, enquanto intelectuais como Hamlet retiram-se da situação.

2.2.5 Espera Feroz / Na Terrível Armadura / Milênios

A quinta e última cena da peça, *ESPERA FERROZ / NA TERRÍVEL ARMADURA / MILÊNIO*S, protagoniza Ofélia novamente. Pode-se interpretar seu monólogo como a resistência sobrevivente. Ofélia, falando como Electra, traça um discurso que parece guiar as vítimas da opressão. A cadeira de rodas ilustra as dores e consequências de seu sofrimento. Enquanto mulher,

²⁷ Texto original: *Woman becomes a metaphor in the same way as the machine and refers to different contexts concerning oppression and its conditions. In Part 4 of Hamletmachine Marx, Lenin and Mao are represented as naked women who speak simultaneously, each one in "his" own language. (...) Thus the condition of women and a change of their situation becomes a symbol for the situation of oppression and totalitarian behavior in general.*

a personagem resiste ao rejeitar seu gênero, sua função reprodutiva e seus recursos que sustentam a sobrevivência da humanidade. Existe uma referência intertextual à Lady Macbeth quando Ofélia menciona que ela transformaria o leite de seus peitos em veneno mortal. O que resta é o ódio, a rebelião e a morte. Michelis (1997), menciona que “Ofélia não oferece nenhuma solução, mas apenas revela as condições de seu modo de ser, que são a violência e a morte. Rejeição é o seu único modo possível de ser, que inclui a rejeição do seu sexo e sexo estruturado de acordo com as necessidades do patriarcado.” (MICHELIS, 1997, p. 86)²⁸ Sua última fala é baseada na fala de Susan Atkins, membro da Família Manson, que assassinou a atriz norte-americana Sharon Tate, e que tentou assassinar o presidente estadunidense Gerald Ford. A finalização dessa cena, portanto, retrata a violência predatória do mundo. A mulher rebelde, revolucionária, sofre o perigo de ser tratada como insana e silenciada pelas instituições de poder, assim como foram Luxemburg e Meinhof. Podemos constatar essa crítica desde o início da cena, quando os homens vestidos de jalecos estão atando Ofélia/Electra. A personagem, entretanto, mantém sua posição na peça/vida, podendo representar justamente o que vimos na segunda cena, a sobrevivente que resiste.

É importante ver também em Ofélia, sua forte conexão com Hamlet. Richardson (2006) comenta as ambiguidades que acabam identificando Hamlet e Ofélia como dois polos de uma mesma configuração:

Dadas as ambiguidades na atribuição de linha, bem como a transformação real de Hamlet em Ofélia na cena 2, temos que entender Hamlet e Ofélia como duas facetas da mesma figura central - a figura atrás do vidro e a figura na multidão - ao invés de dois caracteres separados. Ao longo da peça, ambos tentam transcender suas identidades prescritas, mas somente Ofélia é bem-sucedida: sua transformação em Electra no final da peça representa sua personificação da figura de vingança que Hamlet, ao escalar a armadura de seu pai, não consegue tornar-se. (RICHARDSON, 2006, p. 92)²⁹

²⁸ Texto original: Ophelia does not offer any solutions but only lays bare the conditions of her mode of being which are violence and death. Rejection is her only possible mode of being, which includes the rejection of her gender and sex structured according to the needs of patriarchy.

²⁹ Texto original: Given the ambiguities in line attribution as well as the actual transformation of Hamlet into Ophelia in scene 2, we have to understand Hamlet and Ophelia as two facets of the same central figure – the figure behind the glass and the figure in the crowd – rather than two separate characters. Throughout the play, both attempt to transcend their prescribed identities, but only Ophelia is successful: her transformation into Electra at the end of the play represents her embodiment of the revenge figure that Hamlet, through his act of climbing into his father's armor, fails to become.

Enquanto Hamlet rejeita diferentes interpretações de *Hamlet*, como vingador e herói trágico, Ofélia rejeita seu papel em todas suas formas, e recusa-se a manter os papéis sociais que lhe são atribuídos. A transformação de Hamlet em Ofélia no segundo segmento exacerba a representação que cada um oferece. A finalização da peça com o monólogo de Ofélia, pode ser interpretada como, portanto, a revolucionária resistente, que mantém seus ideais e objetivos. Diferente do intelectual que muitas vezes deixa sua própria inação tomar conta de sua vida política, a figura oprimida mantém-se fiel, mas pode acabar sendo silenciada e imobilizada por forças externas.

3 TRANSTEXTUALIDADE

Após as análises e contextualizações feitas acerca de *Hamlet* e *Die Hamletmaschine* individualmente, é importante entender a relação entre esses dois textos. Antes disso, entretanto, é necessário compreender a teoria que embasa essa relação. Esse capítulo, portanto, é dedicado à concepção da transtextualidade a partir de estudos de Genette (2010) e um comentário a respeito da intertextualidade com a ajuda de Pavis (2008). Em seguida, a análise do diálogo entre as peças e suas similaridades políticas é feita com o amparo de Richardson (2006), Walsh (2001), Williams (2006) e Kiernan (1996).

3.1 ENTENDENDO A TRANSTEXTUALIDADE

A leitura de *Die Hamletmaschine* apresenta sua relação com o texto de Shakespeare de forma bastante evidente. Essa relação, dependendo da teoria utilizada, pode ser considerada como intertextualidade, transtextualidade, paródia, entre outros. Primeiramente, é importante entender o que é a intertextualidade. De acordo com o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2008), a intertextualidade opera de forma a estruturar um texto que só pode ser entendido a partir de suas inter-relações. O elo entre as obras de origem e a obra final pode acontecer a partir de uma que pode ocorrer de inúmeras formas, podendo se afastar do texto original:

A teoria da intertextualidade (...) postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no. Da mesma maneira, o texto dramático e espetacular situa-se no interior de uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos. Certos encenadores não hesitam em inserir no tecido da obra representada textos estranhos cujo único vínculo com a peça é temático, paródico ou explicativo (...). Opera-se assim um diálogo da obra citada e do texto de origem. Esta técnica deve ser distinta da simples contextualização social ou política da inúmeras encenações: a busca de um intertexto transforma o texto original tanto no plano dos significados quantitativos significantes; ela faz explodir a fábula linear e a ilusão teatral, confronta dois ritmos e duas escrituras, muitas vezes opostas, põe o texto original à distância insistindo na materialidade. (PAVIS, 2008, p. 213)

Vemos, portanto, que a relação entre os textos pode acontecer de inúmeras formas. Para aprofundar a compreensão teórica do que ocorre com os textos de Müller e Shakespeare, é importante entender também o que é a transtextualidade. Gérard Genette (2010), em seu livro

Palimpsestos: a literatura de segunda mão, estuda a relação entre textos. Para introduzir essa relação, o autor compara as transações palimpsésticas com um palimpsesto era um pergaminho “cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outro, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 7). Portanto, os palimpsestos são entendidos como **hipertextos**, isto é, as obras que derivam de outras, consideradas **hipotextos**. É importante entender que o diferencial em abordar a teoria da transtextualidade é que Genette (2010) a considera dentro das características da textualidade. A transtextualidade não é a única possibilidade para um tipo de texto, muito menos é específica para apenas um viés artístico. Essa característica, portanto, é comum para a produção artística em geral.

Se considerarmos a transtextualidade em geral, não como uma categoria de textos (...), mas como um aspecto da textualidade, e certamente com mais razão diria justamente Riffaterre, da literariedade, deveríamos igualmente considerar seus diversos componentes (intertextualidade, paratextualidade, etc.) não como categorias de textos, mas como aspectos da textualidade. (GENETTE, 2010, p. 23)

Entende-se *Die Hamletmaschine* como o hipertexto, e *Hamlet* (entre muitas outras obras) como o hipotexto. Genette (2010) trabalhou com o conceito de intertextualidade e o atualizou para a transtextualidade. Para ele, a transtextualidade é uma “transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’” (GENETTE, 2010, p. 13).

Die Hamletmaschine é um exemplo admirável que aborda inúmeras facetas da transtextualidade. A forma mais explícita e literal, por exemplo, é a **citação**, a qual simplesmente apresenta o hipotexto de maneira intocável em seu texto. Isso ocorre quando, no quarto segmento de Müller, lemos uma frase de Marx da *Crítica da Filosofia da Direita*: “É PRECISO TRANSFORMAR TODAS AS RELAÇÕES EM QUE O HOMEM...” (MÜLLER, 1987, p. 31), ou a frase de Susan Atkins no quinto segmento: “Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade.” (MÜLLER, 1987, p. 32). Além disso, Genette (2010) também estuda o tipo de transtextualidade em relação ao **paratexto**, quando o hipertexto utiliza, por exemplo, títulos, de seus hipotextos. Müller utilizou esse recurso no título de sua peça. De acordo com Genette (2010), os diferentes tipos de práticas textuais resultam no diálogo de um texto com um outro tema, estilo ou propósito. As relações entre os textos são de transformação ou

imitação. Dentro dessas relações temos os estilos lúdico (transformação: paródia, imitação: pastiche), satírico (transformação: travestimento, imitação: charge) ou sério (transformação: **transposição**, imitação: forjação). A transposição textual comporta, por exemplo, uma transformação estilística e uma manutenção temática. Müller mantém a temática presente em *Hamlet*, mas modifica o estilo do texto shakespeariano, trazendo-o para uma estética pós-moderna, atualizando os personagens para um contexto de opressão soviética. Genette (2010) também aponta a prática do **suplemento**, que utiliza uma ou mais obras como um **pretexto** e acrescenta algo, seja em relação aos personagens, à temática e entre outros. Müller acrescenta aspectos políticos na temática encontrada em *Hamlet*. Além das práticas textuais aqui mencionadas, o autor também remete a outras obras. Muitas delas são evidentes no texto de Müller, e serão exemplificadas no próximo tópico desse capítulo. Percebe-se, portanto, que números hipotextos podem ser encontrados em *Die Hamletmaschine* de Müller. A respeito desse assunto, Williams (2006) comenta que:

O texto está repleto de citações diretas e paráfrases de Shakespeare, Brecht, Hölderlin, a Bíblia, Eliot, Cummings, Marx, Benjamin, Artaud, Sartre e Andy Warhol. Referências ao trabalho anterior de Müller também estão espalhadas por toda parte; o efeito é o de um desmembramento violento e aleatório da história intelectual e literária ocidental, de textos comidos e depois "regurgitados" em "partículas vivas". (WILLIAMS, 2006, p. 191)³⁰

O foco principal do estudo de aspectos transtextuais dessa dissertação, entretanto, está em *Hamlet* de Shakespeare, pois a busca de hipotextos poderia ser ilimitada.

3.2 DIÁLOGO TRANSTEXTUAL ENTRE *DIE HAMLETMASCHINE* E *HAMLET*

Heiner Müller, um autor que hoje é considerado um clássico pós-modernista alemão, seguia as tradições de acordo com artistas que o influenciaram, dentre eles, William Shakespeare. Hans-Thies Lehmann e Patrick Primavesi editaram em 2003 um livro, intitulado *Heiner Müller Handbuch: Leben - Werk – Wirkung*, que incluía diferentes estudos sobre a obra de Müller. Dentre

³⁰ Texto original: [T]he text is brimming with direct quotes and paraphrases from Shakespeare, Brecht, Hölderlin, the Bible, Eliot, Cummings, Marx, Benjamin, Artaud, Sartre, and Andy Warhol. References to Müller's own previous work are scattered throughout as well; the effect is that of a random, violent dismemberment of western intellectual and literary history, of texts eaten and then "regurgitated" in "living particles".

os enfoques desse livro, o terceiro capítulo aborda as tradições de Müller. Shakespeare representou para Müller uma possibilidade de entender o Socialismo, pois os personagens do dramaturgo inglês apresentam infinitas facetas do ser humano. Lehmann e Primavesi (2003) entendiam que o período em que os Shakespeare e Müller viveram foi similar, politicamente. Ambos vivenciaram períodos de mudanças políticas: Shakespeare estava situado em um momento de transição entre a Era Medieval e o Renascimento que pode ser considerado o início da Era Moderna, com mudanças religiosas e, principalmente, em um momento de questionamento da identidade política inglesa. Müller, por sua vez, estava situado na era de opressão e tentativa de insurreição, além da necessidade de independência política. Tanto o momento de Shakespeare quanto o de Müller representaram uma definição de sentimentos nacionalistas e lutas por mudanças. Por esse prisma, a escrita de Müller pode representar as lutas das classes trabalhadoras e o surgimento da Era Capitalista na sociedade europeia — um novo ciclo começava:

Shakespeare foi importante para Müller trabalhar no tecido histórico do Comunismo, pois para ele a época de Shakespeare correspondia ao período da "Grande Revolução de Outubro", Shakespeare criara personagens que não existiam desde então, com a exceção de 1917: "Lênin foi um personagem shakespeariano, Trotsky foi um personagem shakespeariano, Stálin foi um personagem shakespeariano". (Müller 1998, [p.] 186) (...) Com o fim da Era Socialista, viu-se o fim da "Era de Shakespeare" acontecer: o fim da tragédia proletária e o início do momento da farsa burguesa. (LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 164)³¹

Heiner Müller, portanto, utilizou a peça elisabetana e modificou a sua estrutura para integrar personagens de *Hamlet* no período pós-moderno que era instável por causa dos governos totalitários: "A estabilidade dos signos é abalada, os significados fixos e as convenções tradicionais são dissolvidas, a diferença entre os sexos cai rapidamente. Müller sente isso quando trabalha com os textos de Shakespeare em seu próprio texto." (LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 168)³²

³¹ Texto original: Shakespeare war für Müller wichtig, um über den historischen Stoff des Kommunismus zu arbeiten, für ihn korrespondierte die Shakespearezeit mit der Zeit der „Großen Oktoberrevolution“, Shakespeare habe Charaktere geschaffen, die es seitdem nicht mehr gab - mit der Ausnahme von 1917: „Lenin was a shakespearean character, Trotsky was a shakespearean character, Stalin was a shakespearean character“. (Müller 1998, [S.] 186) (...) Mit dem Ende der sozialistischen Ära sah er das Ende der „Ära Shakespeare“ gekommen: Ende der proletarischen Tragödie, Zeit für die bürgerliche Farce.

³² Texto original: Die Stabilität der Zeichen wird erschüttert, fixierte Bedeutungen und tradierte Konventionen werden aufgelöst, der Unterschied zwischen Herrschern und Beherrschten, sogar zwischen den Geschlechtern gerät in Rutschen. Das spürt Müller bei der Arbeit in Shakespeares Texten am eignen Leib.

Portanto, ao trabalhar com a transtextualidade, Müller lida com questões contemporâneas a ele, modifica o clássico. Esse clássico também representava instabilidade política de sua própria época no final da Era Medieval. De acordo com Lehman e Primavesi (2003), Müller considerava o teatro elisabetano como um “espetáculo de guerra” e não como um teatro de instituição moral. No seu entendimento Shakespeare demonstrou a instabilidade das monarquias e entidades governantes em suas peças, sendo crítico.

A transtextualidade presente em *Die Hamletmaschine*, dessa forma, em relação à *Hamlet* é inegável. Em alguns momentos vemos essa relação de maneira bastante clara, como o fato de haver cinco segmentos na peça alemã considerando os cinco atos na peça shakespeariana. Em outros momentos precisamos fazer maior esforço para entender e visualizar. O título da peça de Heiner Müller evidencia esse diálogo. O título evidencia que o disparo de acontecimentos de *Die Hamletmaschine*, o passado teatral, está relacionado com *Hamlet*. Portanto, os personagens presentes são inspirados nos personagens de Shakespeare. Isso fornece informação inicial para o leitor/espectador. A primeira cena, intitulado, FAMILIENALBUM (em português, ÁLBUM DE FAMÍLIA), indica que um retrato da família de Hamlet será feito. Essa família retoma, inevitavelmente, a família shakespeariana. Os personagens retratados na “família” de Hamlet em Müller são o tio e a mãe [“assassino e viúva: um casal” (MÜLLER, 1987, p. 25)], o Fantasma, Horácio, Polônio (Horácio/Polônio) e Ofélia. Essa cena não apresenta os nomes do tio e da mãe, mas a terceira apresenta o nome de Cláudio. Tendo-se em mente o *background* de Shakespeare, entende-se os equivalentes desses personagens em *Die Hamletmaschine*: Müller usa os mesmos nomes, exceto o da mãe que apesar de não ser nomeada, a relação com Gertrude é imediatamente estabelecida. É interessante, dentre desse contexto, mencionar que o Hamlet (pai) apesar de estar morto, está presentificado no primeiro segmento através da memória de Hamlet, o narrador desse segmento.

Na primeira cena de *Die Hamletmaschine* quando se lê que “[a] Dinamarca é uma **prisão**, entre nós cresce uma **parede**” (MÜLLER, 1987, p. 26), entende-se que a peça acontece na Dinamarca, mesmo local que *Hamlet*. Müller, entretanto, utiliza a Dinamarca como uma representação para diversos lugares afetados pelo regime soviético, como a Alemanha (e seu muro de Berlim, que separou o povo alemão de maneira trágica), a Bulgária (país de Kostov), a Hungria (país de Slánský) e a Tchecoslováquia (país de Rajk). A Dinamarca em *Die Hamletmaschine*,

portanto, pode ser vista como um símbolo para os países governados por regimes totalitários. Supondo que o Hamlet de Müller seja filho de um político comunista morto assim como Kostov, Slánský ou Rajk, o perigo que esse personagem vive é evidenciado uma vez que o protagonista pode ser visto como uma ameaça ao poder. Os governos stalinistas, ao condenarem e executarem políticos, também encontravam formas de encarcerar suas famílias, para evitar que elas buscassem justiça ou incitassem qualquer tipo de rebelião junto com o povo. A família representada em Müller, entretanto, fez parte dessa conspiração (o tio e a mãe de Hamlet), o que também pode ter influenciado a inação de Hamlet. Para ele, portanto, a Dinamarca representa uma prisão, um local cujas ações são monitoradas e controladas. Enquanto isso, o reino da Dinamarca de Shakespeare inicia a peça com instabilidade, considerando o crime do assassinato do rei e o casamento precipitado entre Cláudio e Gertrude. O Hamlet de Shakespeare também considera a Dinamarca uma prisão:

HAMLET: A Dinamarca é uma **prisão!**

ROSENCRANTZ: Então o mundo também.

HAMLET: Uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras a Dinamarca é das piores.

ROSENCRANTZ: Não pensamos assim, meu senhor.

HAMLET: Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. Pra mim é uma prisão. (SHAKESPEARE, 2014, p. 40)

Hamlet enxerga a Dinamarca com as restrições que seu tio está colocando sobre ele, e, portanto, sente a tirania com a qual o reino está se desenvolvendo a partir da corrupção do poder. Em ambas as peças, vemos a Dinamarca como representativa do abuso de poder e da irresponsabilidade de governantes quando esses estão administrando seus países para ganho pessoal, manutenção do poder e não por prezar o bem-estar de seus cidadãos e desenvolvimento da nação.

O Hamlet de Müller herdou a característica de ser um personagem reflexivo da mesma forma que em *Hamlet* de Shakespeare, mas entre esses dois personagens percebe-se que Müller nega algumas características do hipotexto. A princípio, vemos que o protagonista de Müller não é um herói, assim como Richardson (2006) comenta que “Müller não era um otimista; seu Hamlet não era um herói e nem pré-revolucionário e Fortimbrás, a esperança do futuro, não era encontrado

em seu texto”. (RICHARDSON, 2006, p. 79)³³ Müller utiliza os conflitos presentes em Shakespeare para potencializar a apresentação dos dilemas de seu Hamlet. Enquanto um homem incerto de suas funções na qualidade de filho e herdeiro, o Hamlet de Müller ao questionar se deve vingar a morte de seu pai, retoma o conflito do Hamlet de Shakespeare. Em *Hamlet*, o conflito do personagem principal está no fardo de ele ter que reinstaurar a ordem no Reino da Dinamarca a partir da corrupção presente em sua família monárquica e, especificamente, a partir do assassinato de seu pai e rei da Dinamarca. No final do primeiro Ato, ele reconhece a sua condição existencial: “Nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina // Que me fez nascer um dia pra consertá-lo!” (SHAKESPEARE, 2014, p. 29). Esse dever ou incumbência que ele recebeu do Fantasma de seu pai causa-lhe um grande sofrimento e vários questionamentos a partir de sua posição como filho e homem politizado.

Já o Hamlet de Müller levanta a questão de um ser humano desencantado com as ilusões da liberdade de sua época. Após a grande revolução tecnológica do início do século vinte, as guerras mundiais trouxeram aflição, angústia e dor. Com a revelação das atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial, houve a promessa de um mundo melhor com a implantação do Comunismo. Entretanto, este revelou-se mais uma decepção. Hamlet de Müller, portanto, lida com o desencanto do ser humano pós-moderno. Ele está estagnado por sua rejeição ao sistema político, às mídias e às relações sociais. Hamlet, em uma aparente necessidade de desviar e abandonar a busca por justiça presente em Shakespeare, diz para o Espectro de seu pai:

Que queres tu de mim? Não te basta um funeral solene e oficial? Velho resmungão. Não tens sangue nos sapatos? O que me importa o teu cadáver? Contenta-te que a alça está de fora, talvez acabes mesmo chegando ao céu. O que é que estás esperando? Os galos foram abatidos. **Não há mais amanhecer.** (MÜLLER, 1987, p. 25-26)

Brian Walsh (2001), ao dissertar a respeito da transtextualidade em seu artigo *The Rest Is Violence: Müller Contra Shakespeare*, comenta que ao dizer que “não há mais amanhecer”, ele está se referindo ao fato de que o Hamlet de Müller representa um distanciamento da peça shakespeariana. O acadêmico acrescenta que essa fala ilustra como Müller já queria eliminar essa

³³ Texto original: Müller was no optimist; his Hamlet was no hero, prerevolutionary or otherwise, and Fortinbras, the hope for the future, was nowhere to be found.

sede por vingança, sem querer representar Hamlet como um justiceiro. Hamlet de Müller não parece buscar vingança ou estabelecimento da ordem. Ele, entretanto, representa um ser humano intelectualizado envolto pela dúvida e pela inação causada pelo excesso da reflexão.

O excesso da reflexão ocorrida no Hamlet de Müller é potencializado no momento de fadiga do personagem, e quando esse revela-se como performer, abrindo caminho para o personagem Hamlet-ator. O cansaço é causado pelas dificuldades dos papéis sociais a serem cumpridos. Cada papel (filho, homem, intelectual, político) apresenta uma identidade, a qual está sendo esfacelada em *Die Hamletmaschine*. Quando, em Müller, Hamlet-ator coloca suas vestimentas e máscara abaixo e releva que não é mais Hamlet, vemos uma pessoa consumida pelas dificuldades dos papéis sociais a serem cumpridos:

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa. (MÜLLER, 1987, p. 29)

Hamlet se apresenta enquanto um personagem fadigado pelos acontecimentos ao seu redor. Ele recusa-se a colaborar com a continuação do drama. O Hamlet de Shakespeare produz a peça *O Assassinato de Gonzaga* para revelar os segredos do tio enquanto o Hamlet de Müller interrompe a peça para revelar os problemas de sua coletividade política. Hamlet-ator age em *Die Hamletmaschine* como comentador de uma sociedade que passa por uma rebelião, por um momento de instabilidade política.

O grande desconforto presente na humanidade em geral é causado pela incerteza que representamos enquanto indivíduos — a função que temos, ou que deveríamos ter, nossas obrigações e direitos. Com o decorrer do tempo, essas funções resultam em papéis a serem assumidos. O grande diálogo transtextual entre *Hamlet* e *Die Hamletmaschine* está na fragilidade mental que os dois personagens vivem em função das pressões causadas por esses papéis. Em Shakespeare essa fragilidade é clara quando Hamlet está contemplando o suicídio, justamente pela necessidade urgente de fugir de seu papel:

HAMLET: Ser ou não ser eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz

Ou pegar em armas contra o mar de angústias
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; Só isso. E com o sono dizem extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável. Morrer dormir
Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
Os sonhos que hão de vir no sono da morte
Quando tivermos escapado ao tumulto vital (SHAKESPEARE, 2014, p. 51)

Ambos os personagens se encontram envolvidos em conflitos que se resumem ao que o drama representa: devem ou não continuar a cumprir os papéis que lhes foram atribuídos. O sofrimento do intelectual consciente de seu ambiente poderia ser resolvido pela ignorância: “Meus pensamentos são chagas no meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas andar nenhuma dor nenhum pensamento.” (MÜLLER, 1987, p. 31). O Hamlet-ator, em Müller, revela brilhantemente que aqueles que agem como máquinas têm o privilégio de não sentir esse conflito. A questão é se vale a pena não sentir essa dor e ao mesmo tempo não aproveitar a oportunidade de se opor e acabar com as forças injustas que dominam e comandam as sociedades.

A transtextualidade presente em relação às personagens de Ofélia é, possivelmente, a mais impressionante. Apesar da personagem nas duas obras serem trágicas e vítimas dos homens presentes em suas vidas, as duas Ofélias têm finais completamente diferentes para as catástrofes de suas histórias. O desenvolvimento de seus enredos, no entanto, é bastante similar. Ambas são humanizadas no sentido que suas condições enquanto mulheres produzem empatia no interlocutor. A princípio, em *Die Hamletmaschine*, contrastando com a fala de Hamlet, Ofélia inicia seu segmento com: “Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. A mulher com excesso de dose (sic, overdose) SOBRE OS LÁBIOS NEVE” (MÜLLER, 1987, p. 27). Essa clareza em seu discurso (utilização do tempo verbal no presente afirmativo) produz uma representação para sua classe, para todas as mulheres silenciadas, como disse Walsh (1989). Lemos em “SOBRE OS LÁBIOS NEVE” (MÜLLER, 1987, p. 27) uma possível referência a Shakespeare, quando Hamlet diz à Ofélia: “Embora casta como o gelo, e pura como a neve, não escaparás / À calúnia” (SHAKESPEARE, 2014, p. 53). Uma das possíveis interpretações dessa fala é que essa neve que está sobre os lábios da Ofélia de Müller possa ser o vestígio das palavras ditas por Hamlet à Ofélia de Shakespeare.

Hamlet, em Shakespeare, acusa Ofélia por conta da decepção que ele tem com o comportamento de sua mãe, o qual ele acaba projetando para todas as mulheres: **HAMLET**: “Já ouvi falar também, e muito, de como você se pinta. Deus te deu uma cara e você faz outra.” (SHAKESPEARE, 2014, p. 53), A partir dessa fala vemos uma possível reação em *Die Hamletmaschine*. Considerando que a identidade de Hamlet em Müller enquanto homem também está sendo esfacelada, a acusação do hipotexto transforma-se em um pedido de ajuda em *Die Hamletmaschine*, quando vemos Hamlet dizendo à Ofélia que gostaria de ser uma mulher. Para tal, Ofélia reage pintando “nele uma máscara de puta” (MÜLLER, 1987, p. 28) e, conseqüentemente, criando um rosto diferente daquele que “Deus lhe havia dado”. Müller também intensifica o tratamento de Ofélia em Shakespeare como um objeto: “(...) a encantadora Ofélia, ela entra com a sua deusa, veja como ela mexe o traseiro, um papel trágico. (...) Ofélia, deixa-me comer o teu coração que chora as minhas lágrimas” (MÜLLER, 1987, p. 26).

Apesar de serem imagens de compaixão, as duas Ofélias finalizam sua participação enquanto personagens resultantes de algum tipo de violência. De acordo com Walsh (2001), a caracterização de Ofélia é reinventada quando Müller dá voz à personagem que originalmente não teve voz em Shakespeare, para que ela responda a todos aqueles que se sentem proprietários de sua sexualidade (tanto em *Hamlet* quanto na sociedade patriarcal – *A Europa da Mulher*).

Em Hamlet, a abjeção e a frustração de Ofélia pela ausência de seu irmão, o assassinato de seu pai e o comportamento inescrutável de Hamlet são internalizados ao ponto da loucura e da auto-violência. Em *Die Hamletmaschine*, essa frustração e abjeção é exteriorizada e sua violência é direcionada para fora. Esta recanalização de energia violenta é encenada mais explicitamente na última cena de *Die Hamletmaschine*, na qual, identificando-se com um vingador arquetípico, ela fala as palavras finais da peça. (WALSH, 2001, p. 31)³⁴

Ou seja, enquanto a Ofélia de Shakespeare direciona essa violência para si mesma, levando à sua morte, a Ofélia de Müller destrói seu ambiente e promete fúria contra aqueles que produziram e produzem vítimas. Renascida como Electra no último segmento de *Die Hamletmaschine*, Ofélia

³⁴ Texto original: In *Hamlet*, Ophelia's abjection and frustration over her brother's absence, her father's murder, and Hamlet's inscrutable behavior are internalized to the point of madness and eventual self-violence. In *Hamletmaschine*, this frustration and abjection is exteriorized and her violence is directed outward. This rechanneling of violent energy is enacted most explicitly in *Hamletmaschine*'s last scene, in which, identifying with an archetypal avenger, she delivers the play's final words.

resiste ao seu sofrimento com um discurso de impetuosidade violenta. Além disso, ambas as figuras acabam influenciando o poder ao seu redor, de maneiras diferentes: em Müller, ativamente e em Shakespeare, passivamente. Kirk Williams (2006), em seu artigo *The Ghost in the Machine: Heiner Müller's Devouring Melancholy*, comenta sobre como essas personagens interveem no poder. O autor comenta que a morte de Ofélia em Shakespeare quase provoca uma revolução, enquanto Ofélia em Müller anuncia uma revolução:

Ofélia torna-se, ao final do segundo segmento, uma profeta da revolução mundial, cuja libertação sexual promete tornar-se um ato político purificador. Na peça de Shakespeare, é claro, o suicídio de Ofélia leva seu irmão – e o reino com ele – à beira da revolução, uma ameaça contida apenas pelo redirecionamento da ira de Laertes por Cláudio para longe do político e aproximando o seu rancor pessoal contra Hamlet. (WILLIAMS, 2006, p. 193)³⁵

A relação de Hamlet com sua mãe também é uma retomada da moralidade de Shakespeare potencializada por Müller. O conflito que Hamlet de Shakespeare vive ao pensar em sua mãe casada com seu tio, não muito tempo depois da morte de seu pai, é evidente. Esse pensamento conflituoso causa extremo mal-estar, evidente em: “se você tem sentimentos naturais não deve tolerar; / Não deve tolerar que o leito real da Dinamarca / Sirva de palco à devassidão e ao incesto.” (SHAKESPEARE, 2014, p. 25) Essa preocupação que Hamlet tem pela honra de sua mãe, enquanto uma mulher adúltera, é violenta em *Hamlet*, entretanto mais explícita em *Die Hamletmaschine*:

“Vou fazer de ti novamente uma virgem, para que o teu rei tenha núpcias de sangue. O VENTRE MATERNO NÃO É UMA VIA DE MÃO ÚNICA. Agora eu te amarro as mãos às costas, pois me dá asco o teu abraço, com o teu véu de noiva. Rasgo agora o vestido de noiva. Agora tens de gritar. Agora lambuzo os farrapos do teu vestido de noiva com a terra em que meu pai se transformou, com estes farrapos o teu rosto, o teu ventre, os teus seios. (MÜLLER, 1987, p. 26)

A função da mulher aqui também é questionada, enquanto a rainha é estuprada por seu filho numa tentativa de refazer seu papel de noiva. Gertrude age de forma discutível em *Hamlet*, e levanta questões acerca de seu caráter, conforme citado anteriormente. Hamlet decepçiona-se gravemente

³⁵ Texto original: Ophelia becomes, by the end of section two, a prophet for world revolution, whose sexual liberation promises to become a purifying political act. In Shakespeare's play, of course, Ophelia's suicide leads her brother – and the kingdom with him – to the brink of revolution, a threat that is contained only by Claudius's masterful redirection of Laertes's rage away from the political and toward his personal grudge against Hamlet.

com seu comportamento, quando ela se casa com Cláudio, e ele a enxerga como uma esposa adúltera. As expectativas que são colocadas em relação à ela em *Hamlet* explodem em *Die Hamletmaschine* com a cena do estupro cometido por Hamlet.

Cláudio é o antagonista em *Hamlet*. Ele possui uma voz ativa e uma linguagem dominante e manipuladora. Um rei inteligente que age com o propósito único de manter seu poder. Em *Die Hamletmaschine*, entretanto, Cláudio não possui tanta força. No primeiro segmento, o tio é descrito como assassino, mas o foco está mais no pai que foi assassinado do que no culpado do crime. O pai (enquanto espectro) é desmoralizado por Hamlet, pedando os pedidos contínuos de justiça que o Fantasma fez a Hamlet de Shakespeare. No terceiro segmento há uma caracterização perturbadora dos dois personagens: “*Cláudio, agora pai de Hamlet, ri sem ruído*” (MÜLLER, 1987, p. 28). Na próxima vez que o personagem é citado, ele é chamado de Cláudio/pai de Hamlet. Nesse momento, é possível contrastar as visões políticas que o personagem de Hamlet tem nas duas peças. O Hamlet de Shakespeare tem várias preocupações, entre elas a restauração do poder verdadeiro e justo na Dinamarca. O Hamlet de Müller, entretanto, desiludido com o abuso de poder que aconteceu em um regime autoritário e unilateral, encontra-se inerte e confuso em relação ao seu dever individual na sociedade em que se encontra: “Na plateia, os cadáveres de doentes de peste empalhados não mexem mão alguma. Vou para casa e mato o tempo, de acordo / com meu indiviso ego” (MÜLLER, 1987, p. 30). Em *Die Hamletmaschine*, portanto, ao incorporar o pai de Hamlet à imagem de Cláudio, lemos um Hamlet desiludido e descrente em relação à ideia da legitimidade de poder.

A ideologia presente em *Die Hamletmaschine* também pode ser retirada e modificada a partir de *Hamlet*. Primeiramente, vemos em Shakespeare uma crítica grande ao sistema monárquico corrupto da história. Temporalmente, situamos Shakespeare em uma época de possível crítica às dinastias Tudor/Stuart. Victor Kiernan (1996) explica que a peça *Hamlet* não ofereceu uma alternativa ao sistema monárquico, mas que pode ser considerada uma peça republicana a partir das críticas que oferece, especialmente daquelas feitas por Hamlet em relação à falta da divindade nas ações dos nobres:

Politicamente, este é um drama que se distancia do monarquismo, embora não se aproxime de qualquer alternativa. (...) Somente nesse sentido negativo pode-se dizer que *Hamlet* é “republicana em sentimento”, como escreve um historiador da teoria política. Há elogios repletos sobre monarquia, nos termos convencionais de Tudor-Stuart; mas é um usurpador de regicídio que discorre sobre a divindade que protege um rei e um par de bajuladores egoístas que reverenciam a coroa como a instituição suprema com a qual todo o bem-estar nacional está ligado. A opinião de Hamlet é exatamente o oposto: “O rei é uma coisa de ... nada”. E quando ele fala de um cadáver real comido por vermes e, em seguida, viajando através das entranhas de um mendigo, o mesmo menosprezo aparece. Pode haver pouca santidade na realeza quando uma família real se despedaça como a sua está fazendo. (KIERNAN, 1996, p. 72)³⁶

Os poucos elogios feitos à monarquia são feitos por personagens corruptos, como Cláudio e Polônio. Em *Die Hamletmaschine*, existe uma crítica aos regimes totalitários, a partir de falas que evidenciam como a esperança do Comunismo Utópico foi petrificada. Da mesma forma que *Hamlet*, a peça alemã não oferece uma alternativa ao sistema governamental que está em poder. A relação entre a crítica de Shakespeare à monarquia e a crítica de Müller ao totalitarismo é mais uma das várias correspondências transtextuais que podem ser feitas entre *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*.

³⁶ Texto original: Politically this is a drama that points away from monarchism, though not towards any alternative. (...) Only in this negative sense can it be said that *Hamlet* is a ‘republican in sentiment’, as a historian of political theory writes. There are fulsome laudations of monarchy, in conventional Tudor-Stuart terms; but it is a regicide usurper who expatiates on the divinity that doth hedge a king, and a pair of self-interested sycophants who revere the crown as the supreme institution with which all national well-being is bound up. Hamlet’s opinion is just the opposite: ‘The king is a thing of ... nothing’. And when he talks of a royal corpse eaten by worms and then journeying through a beggar’s guts, the same disparagement shows. There can be little sanctity left in royalty when a royal family tears itself apart as his is doing.

4 O PÓS-DRAMÁTICO

Para melhor compreender a peça *Die Hamletmaschine*, é necessário entender aspectos além de seu diálogo com *Hamlet*, como seus próprios aspectos estéticos. Com o propósito de enriquecer a análise de *Die Hamletmaschine*, portanto, esse capítulo é dedicado às influências de outros artistas intelectuais (como Brecht, Artaud e Stein) na obra de Müller. Ademais, a influência da pós-modernidade é vista na peça a partir do auxílio de Williams (2006), Skulsky (1970) e Michelis (1997). Os aspectos políticos pós-modernos que inspiraram *Die Hamletmaschine* também são abordados com o embasamento de Auslander (1987), Taubeneck (1991) e Lehmann (2007). O Teatro Pós-Dramático é explicado a partir de estudos de Pavis (2008, 2014) e novamente Lehmann (2007). A concretização da estética pós-dramática em *Die Hamletmaschine* é analisada com base nos estudos de Jaeger (2001), Radunovic (2008) e Auslander (1987), assim como comentários a respeito da plateia pós-dramática.

4.1 AS HERANÇAS ARTÍSTICAS DE HEINER MÜLLER

Após um período de prosperidade financeira e inovações tecnológicas começou um período de decepção com as revelações das atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial e o totalitarismo resultante de governos de promessas utópicas. As maravilhas da modernidade mostraram-se ameaças à humanidade, pois enquanto o homem moderno estava usufruindo de seus automóveis, rádios, aviões, e outras grandes tecnologias, ao mesmo tempo mulheres, crianças e homens estavam morrendo de formas inimagináveis. O sujeito pós-moderno teve que lidar com a realidade sórdida das guerras e dos governos totalitários e com a percepção de que o homem era capaz de destruir sua sociedade. A apresentação de sujeitos como o Hamlet de Heiner Müller demonstra a fragilidade que a psique humana estava vivendo: o ser humano estava ferido, e o futuro não parecia promissor. Williams (2006) discursou sobre os efeitos da Modernidade e como o desejo de ser uma máquina retratado em *Die Hamletmaschine* foi uma tentativa de remover a dor que o sujeito pensante sentia.

As novas tecnologias abriram as portas para frutos proibidos antes inimagináveis e deixaram uma sensação hiper-melancólica de que até mesmo a observação mais incisiva e irônica de ontem pode rapidamente adquirir uma aura de inocência perdida. A memória está desvanecendo-se em irrelevância, devido a modos de arquivamento melhores e mais eficientes, e o corpo humano se submete a modos cada vez mais intrusivos e sedutores de disciplina e mecanização. Corpos tornaram-se armas que podem destruir o mundo ou pelo menos mudar radicalmente sua direção; o homem-bomba é o emblema mais determinado e sensacionalista do novo homem-máquina, o ser que, como Hamlet de Müller, aspira ser um perfeito e inconsciente fabricante de ruínas. O terrorismo é o teatro supremo da crueldade: todo o mundo é, finalmente, um palco para seus atores mecanizados. (...) O homem mecânico pode ser uma figura subversiva, livre das feridas psíquicas e metafísicas que suportamos, mas ele é obediente, movendo-se apenas do centro em resposta a um toque ou a uma chamada. (WILLIAMS, 2006, p. 200)³⁷

Assim como disse Skulsky (1970) ao referir-se à honra em *Hamlet*, a alternativa para o sofrimento genérico é a atuação genérica. Ou seja, ao assumir um papel social, o sujeito pensante pode evitar as dores advindas da reflexão intelectual. E, citando Müller: “desde que existam ideias, existirão feridas. Ideias estão infligindo feridas no corpo” (MICHELIS, 1997, p. 81)³⁸.

Philip Auslander (1987) coloca em relevo, em seu ensaio *Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre*, como um elemento caracterizante do momento pós-moderno o colapso da distinção entre os reinos culturais e econômicos. Acontece a quebra na estrutura de oposição entre cultura e economia, além de existir a mercantilização da cultura e a personificação da economia. Ao considerarmos a arte nesse contexto, Auslander continua:

(...) o [reino] cultural não pode continuar a presumir a recuar do econômico/político e comentar sobre isso de fora. (...) a função primária do artista pós-moderno é pedagógica: prover “mapas cognitivos” os quais irão nos auxiliar a “entender nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar a capacidade de agir e lutar” (AUSLANDER, 1987, p. 21)³⁹

³⁷ Texto original: [N]ew technologies have opened the door to once-unimaginable forbidden fruits and left us with a hyper-melancholic sense that even yesterday's most incisive and ironic observation can quickly acquire an aura of lost innocence. Memory is itself fading into irrelevance, owing to better and more efficient archival modes, and the human body submits to increasingly intrusive and seductive modes of discipline and mechanization. Bodies have become weapons that can wreck the world or at least radically change its direction; the suicide bomber is perhaps the most over-determined and sensationalized emblem of the new man-machine, the being who, like Müller's Hamlet, aspires to be a perfect, unconscious maker of ruins. Terrorism is the ultimate theatre of cruelty: all the world is, finally, a stage for its mechanized actors. (...) The mechanical man may be a subversive figure, free of the psychic and meta-physical wounds that we all bear, but he is also obedient, moving only from the centre in response to a touch or a call.

³⁸ Texto original: “As long as there are ideas, there are wounds. Ideas are inflicting wounds on the body.”

³⁹ Texto original: (...) the cultural can no longer presume to stand back from the economic/political and comment on it from without. (...) the primary function of the postmodern political artist is a pedagogical one: to provide “cognitive maps” which will help us “to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle”.

Portanto, essa função pedagógica do artista pós-moderno se alinha com a ideia de Bertold Brecht e seu movimento denominado *Lehrstück* (*teatro de aprendizagem*). Essa forma de teatro considera a possibilidade de ensino-aprendizagem através da atuação, quebrando a tradicional barreira aristotélica entre atores e audiência. Uma das atribuições da arte pós-moderna, e, em nosso foco – o teatro pós-moderno, é justamente a crítica e reflexão acerca de nossa função social enquanto cidadãos, governantes, civis, pais, mães, burgueses, cidadãos periféricos e quaisquer outras posições que ocupamos em nossas relações sociais, políticas e econômicas.

Bertold Brecht, inevitavelmente, foi uma fonte de grande inspiração para Müller. Michelis (1997) comenta que Müller criticou o trabalho de Brecht e seu *teatro épico* e o atualizou de forma a resultar em uma nova e inovadora forma de escrita dramática, que mais tarde Müller chamou de **fragmento sintético**. Essa forma desafiou a ideia de um enredo linear e basicamente sintetizou cenas incoerentes e discrepantes em uma única “peça”. Müller questionou o método de Brecht, pois ele entendia que seu antecessor utilizava estratégias para demonstrar ao público a melhor alternativa para um problema. A questão levantada por Müller era justamente o problema, e não sua solução.

Não é o objetivo do teatro de Brecht que [Müller] está questionando, é o método. A maioria das peças consideradas pertencentes ao período “maduro, clássico” de Brecht, especialmente as parábolas, são, na opinião de Müller, não apenas um drama ultrapassado, mas pobre. O que o incomoda aqui é a atitude de Brecht, a atitude de um homem que sabe melhor, que tenta manipular alguém para aceitar sua resposta como a única solução correta. Müller se recusa a dar respostas; ele oferece o problema, coloca a questão, apresenta as atitudes e opiniões conflitantes e desafia o espectador a tomar partido ou a impedir o envolvimento. Ele não finge que sabe mais do que seus personagens, ele fala “através de suas máscaras”. (MICHELIS, 1997, p. 81)⁴⁰

Müller, portanto, de acordo com Michelis (1997), pode ser visto como brechtiano enquanto usa a literatura de forma política, mas ao mesmo tempo anti-brechtiano por não seguir a recepção

⁴⁰ Texto original: It isn't the purpose of Brecht's theatre he is questioning, it is the method. Most of the plays regarded as belonging to Brecht's “mature, classic” period, especially the parables, are, in Müller's opinion, not only outmoded, but poor drama. What bothers him here is Brecht's attitude, the attitude of the man who knows better, who tries to manipulate one into accepting his answer as the only correct solution. Müller refuses to give answers; he offers the problem, poses the question, presents the conflicting attitudes and opinions, and challenges the spectator to take sides, or to withhold involvement. He doesn't pretend he knows more than his characters, he speaks “through their masks”.

oficialmente prescrita por Brecht e os clássicos. *Die Hamletmaschine*, dessa forma, é uma peça de situação histórica, mas também tem seu discurso histórico ao explorar diferentes aspectos da imagem da máquina. O poder da metáfora da máquina e seus significados estão vinculados à sua resposta ao fascismo e socialismo alemão e as referências aos clássicos (assim como Shakespeare e Brecht) revelam as estruturas totalitárias.

Segundo Williams (2006), Brecht desejava cultivar uma audiência de racionalistas distanciados do drama e capazes de analisar criticamente ações de personagens; Müller, por outro lado, parece ter perdido fé nesse espectador racional. *Die Hamletmaschine* provoca e sobrecarrega a audiência para trazer o espectador para dentro do mundo da peça e suas preocupações. Esta é uma concepção de relacionamento entre palco e audiência que sugere uma influência do *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud. Ou seja, o dramaturgo não necessariamente foge da racionalidade, mas ele tenta engajar o público de uma forma cognitiva, libidinal e metafísica.

Heiner Müller, ao adotar os estilos e eu-líricos de outros autores, revelou outro hábito herdado de Brecht: *kopien*. Essa forma de escrita envolve o argumento que as obras de outros artistas não são consideradas propriedades privadas, mas sim como incentivos de escrita, propriedade pública. Heiner Müller não acreditava na existência de heróis originais, mas sim na premissa que todos são retirados de uma gama de escritas pré-existentes, com adaptações. Em sua obra, Müller levou esse conceito ao extremo, utilizando outros estilos e estruturas para implodir suas ideologias, revelando que a arte não consegue atingir a originalidade extrema. De acordo com Michelis (1997), Brecht considerava história, política, pessoas, literatura, entre outros, como material que deveria ser dado aos dramaturgos para que eles produzissem sua arte. Ou seja, os clássicos, inclusive Shakespeare, não deveriam ter seus trabalhos vistos como sacrossantos e intocáveis.

Steven Taubeneck (1991), em seu artigo *Deconstructing the GDR: Heiner Müller and Postmodern Cultural Politics* publicado pela revista *Pacific Coast Philology*, comenta que Müller ocupa velhas estruturas de pensamento, comportamento em suas peças a partir de citações e destrói essas estruturas com a eliminação do tempo. A desconstrução de seus personagens e histórias, continua o autor, estende à desconstrução da forma dramática, assim como o próprio dramaturgo disse: “o texto trata de uma paisagem além da morte. O enredo é arbitrário, já que as consequências são passadas, a explosão de uma memória em uma estrutura dramática desaparecida”

(TAUBENECK, 1991, p. 92)⁴¹. Essa eliminação da memória acaba suprimindo o tempo na peça, que retrata uma paisagem. Aqui é possível ver a influência de Gertrude Stein e de sua *peça-paisagem*:

(...) o princípio do presente contínuo e progressivo de encadeamentos sintáticos e verbais que (...) parecem marcar o passo de modo “estático”, mas na verdade são sempre acentuados de maneira nova em variações e modulações sutis. O texto de Stein já é de certo modo a paisagem. (...) a reprodução da realidade dá lugar ao jogo das palavras, no “teatro Stein” não se encontra drama algum, nem mesmo uma história, não se podem distinguir quaisquer protagonistas e faltam até papéis e personagens identificáveis. (LEHMANN, 2007, p. 104)

Essa peça, dessa forma, é uma das grandes representantes do pós-moderno. Apesar de retratar uma específica revolução e determinados textos filosóficos, ela pode ser ajustada para qualquer período e qualquer local, pois sua maior herança está justamente no momento crítico de ensino-aprendizagem que o teatro pós-dramático e político pode prover a qualquer geração. *Die Hamletmaschine* foi levada ao palco em diferentes países, com mudanças em sua performance, adaptada para diferentes culturas. Para exemplificar essa tese, vemos o exemplo da companhia de teatro argentina *El Periférico de Objetos*, que traduziu a peça para o espanhol e também utilizou eventos da história argentina como o *background* da produção. Ou seja, o sujeito pós-moderno com suas indagações acerca de sua participação ativa no coletivo é brilhantemente retratado em *Die Hamletmaschine*, provendo uma obra de arte adaptável a culturas diferentes das culturas da Europa Oriental.

“Hamletmachine” é uma poderosa e duradoura criação que tem sido interminavelmente analisada (assim como seu homônimo de Shakespeare), e tem se provado notavelmente responsiva a diferentes circunstâncias de performance ao redor do mundo, e tem testado severamente a resiliência das provocações (assim como originalidade e autoria) que acabamos por chamar de pós-moderno. (THE NEW YORK TIMES, 2000, p. 1)⁴²

⁴¹ Texto original: “The text treats a landscape beyond death. The plot is arbitrary, since the consequences are past, the explosion of a memory in a died-out dramatic structure.”

⁴² Texto original: “Hamletmachine” is a powerful and enduring creation that has been endlessly analyzed (like its Shakespearean namesake), has proved remarkably responsive to different performance circumstances around the globe, and has severely tested the resilience of many of the provocations (about originality and authorship, for instance) that we have come to call postmodern. (THE NEW YORK TIMES, 2000, p. 1)

Peças como *Die Hamletmaschine*, com oito páginas – em média – podem ter performances de oito horas, por exemplo, pela carga ideológica, emocional e crítica que ela possui, além da autonomia que esse texto dramático provê aos criadores. Além do fato de que os performers se colocam em posições de autoquestionamento, engajando a plateia de forma diferente do teatro aristotélico tradicional.

4.2 O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO E POLÍTICO

Assim como explica Patrice Pavis (2014) em seu livro *Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo “Teatro Pós-Dramático”*, Hans-Thies Lehmann não criou o termo, mas sistematizou seu estudo. Lehmann (2006, 2007)⁴³ nos auxilia a compreender peças pós-dramáticas ao propor uma concepção estética do novo teatro com sua obra *Teatro Pós-dramático*. Essa afirmação da estética do teatro, comenta o autor, envolve ativamente considerações acerca de questões ética, moral, política e legal em sua forma mais ampla. Ou seja, todas as interrogações estéticas são vazias se não considerarem a reflexão de comportamentos sociais perceptíveis na prática artística desse teatro. A ilusão da representação de um mundo real é inerente ao teatro dramático, e é justamente quando essa ilusão não é o princípio regulador da arte teatral que o teatro chamado pós-dramático começa. Dessa forma, ao analisar-se o teatro pós-dramático, é necessário inserir no estudo questões extratextuais como ideologia para entender sua estética. “No teatro pós-dramático a situação teatral não é meramente acrescida à realidade autônoma da ficção dramática, mas se torna ela mesma uma matriz em cujas linhas de energia se inscrevem os elementos das ficções cênicas. O teatro é enfatizado como situação, não como ficção” (LEHMANN, 2007, p. 212). Vemos isso no texto teatral de *Die Hamletmaschine* enquanto uma narrativa que não respeita os limites do real e do provável, resultando numa indagação profunda acerca da sociologia e política que fragmenta a realidade das personagens.

Os acontecimentos e a evolução da peça se dão fora dos padrões de uma plateia acostumada com um teatro delineado por uma narrativa literária, assim como Karen Jürs-Munby comenta em

⁴³ Foram utilizadas duas versões da obra de Lehmann, a tradução em inglês com introdução de Karen Jürs-Munby (2006) e em português, com apresentação de Sérgio Carvalho (2007).

sua introdução da versão em inglês do livro de Lehmann: “Os espectadores não estão mais somente preenchendo lacunas previsíveis na narrativa dramática, mas são convidados a tornarem-se testemunhas ativas as quais refletem sobre sua construção de significado e as quais estão dispostas a tolerar lacunas e suspender a atribuição de significado” (LEHMANN, 2006, p. 6)⁴⁴. Portanto, a função da plateia deixa de ser passiva, e ela ativamente age na construção do sentido da peça, colaborando com seu repertório para a concepção da obra. O texto acaba desenvolvendo-se de forma a ser um condutor para a construção de um enredo coletivo, construído também por nosso inconsciente. Apesar dessa característica ser comum para a literatura em geral, focada na *recepção*, a diferença primordial está na quantidade dos signos apresentados pelo dramaturgo pós-dramático. Lehmann (2006, 2007) acrescenta que a quantidade exorbitante de signos emitidos ao mesmo tempo acaba por duplicar a realidade, pois essa é a experiência cotidiana real. Portanto, a percepção do público é aberta e fragmentada:

O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência. Privado de seus nexos, ele procura referências próprias, torna-se “ativo”, fantasia “descontroladamente”, e o que lhe ocorre então são semelhanças, conexões, correspondências, mesmo as mais remotas. O *rastreamento* de conexões anda junto com a desamparada concentração da percepção nas coisas que se oferecem (talvez elas ainda sussurem seu segredo). (LEHMANN, 2007, p. 141)

Logo, essa construção de significado acaba por exigir mais de um espectador pós-moderno, pois o *input* de informações é tão grande que suas referências precisam preencher maiores espaços que uma peça dramática poderia ter.

A transtextualidade prova-se essencial também no pós-dramático, assim como no teatro que Lehmann chamava de dramático. Isso acontece no texto com a ação do dramaturgo, mas também com a participação dos leitores/espectadores ao atribuírem seus significados à peça. Ao lerem/assistirem a peça, os leitores/espectadores interpretam *Die Hamletmaschine*, de acordo com seus repertórios: as experiências, preferências, ideologias e caminhos percorridos de cada um. Assim como acontece com qualquer recepção literária. No teatro pós-dramático, portanto, a

⁴⁴ Texto original: The spectators are no longer just filling in the predictable gaps in a dramatic narrative but are asked to become active witnesses who reflect on their own meaning-making and who are also willing to tolerate gaps and suspend the assignment of meaning.

atualidade joga uma luz nova sobre o passado. A intertextualidade que Heiner Müller estabelece com outros textos é evidente, seja com as peças de Shakespeare, os romances de Pasternak e Dostoiévski, o texto teórico de Marx, os seus próprios textos, além dos acontecimentos históricos mundiais. Essa característica será aprofundada no capítulo 5, focando em Shakespeare.

Lehmann (2006, 2007) explica, também, como essa forma pós-dramática aflorou em momentos cruciais na história da humanidade: assim como na revolução da mídia, conforme comentado na introdução desse capítulo, também no momento pós-guerra. Após as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, os artistas decidiram romper com aquilo que era considerado esperado dos modelos tradicionais culturais: ao fugir do dramático, foge-se também dos comportamentos que levaram à implosão da sociedade contemporânea. Portanto, com o pós-dramático, continua Lehmann (2006, 2007), as preconcepções do que o teatro é ou deveria ser são modificadas e, dentro de seu livro *O Teatro Pós Dramático*, o autor tentou estimular os estudos desse novo teatro.

A fragmentação de narrativa, heterogeneidade de estilo e elementos grotescos, dentre outras características, são recorrentes no pós-dramático. “Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo ‘drama’. (...) O teatro dramático termina quando esses elementos não mais constituem o princípio regulador, mas apenas uma variante possível da arte teatral.” (LEHMANN, 2007, p. 26). Essas particularidades também são fortes e evidentes ao ler-se *Die Hamletmaschine*. Dentro da fragmentação da narrativa, pode-se considerar a desintegração do diálogo. Assim como estudado anteriormente, vemos claramente uma falta de diálogo entre as personagens da peça alemã. Essas comunicam-se por meio de monólogos: uma conversa na qual tem-se a impressão de que um personagem não escuta o que o outro fala, mas reage organicamente ao que acontece ao seu redor. O diálogo tradicional no palco foi dissolvido e transformado para uma forma de discurso monológico, com as figuras simplesmente falando. De acordo com Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, o monólogo se estabelece “diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e *voyeur* – “ouvinte” (PAVIS, 2008, p. 248). Essa fala pode ser a voz do autor ou o convite para a plateia emprestar sua voz à narrativa. Nessa mesma qualidade de fragmentação narrativa, é importante considerar as preferências de Heiner Müller citadas por Lehmann

Quando vou ao teatro, noto que para mim é cada vez mais entediante acompanhar em uma noite o decurso de uma única ação. Isso realmente não me interessa mais. Quando começa uma ação na primeira cena e na segunda cena se segue outra completamente diferente e depois começam uma terceira e uma quarta, isso é divertido, agradável, mas não é mais a peça perfeita. (LEHMANN, 2007, p. 33)

Exatamente isso acontece em *Die Hamletmaschine*. Dentro de uma ação existem várias outras. Essas diferentes ações podem ser comparadas com colagens – podem ou não dialogar entre si, servindo de complemento, seja de forma a adicionar ou a contrastar a experiência transmitida. O que Müller ironicamente considerou a “peça perfeita” entraria nos padrões da peça dramática, na qual a tragédia, por exemplo, tem início, meio e fim, pois a lógica é forte cúmplice do drama. No novo teatro pós-dramático, entretanto, tem a falta de enredo ou intriga, por exemplo, como sua dimensão essencial.

Lehmann (2003) disserta em seu artigo *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político* sobre como essas estruturas que não têm a ilusão como princípio regulador acabam tornando o teatro pós-dramático político. O autor esclarece que a definição do político aqui não é reduzida ao partidarismo ou dogmatismo, mas sim enquanto uma interrupção de forma artística que acaba modificando as hierarquias sociais.

Eu falo, talvez, a partir de uma perspectiva europeia, alemã, francesa e inglesa, mas tem havido muito desse teatro “político”. E eu acho que o teatro tem pouca chance de ter de fato um efeito político simplesmente a partir da utilização dessa informação, que é a informação cotidiana, diária, sobre o político. Para mim, a coisa mais importante é como trabalhar essas informações. Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. A questão já era, para Brecht, para Heiner Müller e para todos os que trabalharam com o teatro político, como você muda a forma da percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que são dadas. (LEHMANN, 2003, p. 10)

Portanto, o pós-dramático pode ser político também pela estrutura que apresenta. Essa quebra da relação estabelecida entre as pessoas e a peça para a compreensão da realidade faz com que o pós-dramático estabeleça uma nova percepção de vida, considerada um ato político.

Retornando ao estudo de Pavis (2014), vemos uma relação interessante feita pelo autor sobre o que ele considera uma “estranha trindade” que é o termo Teatro Pós-Dramático. Primeiramente essa relação nos leva a questionar a característica teatral dessas peças. Pavis (2014)

comenta que a palavra teatro pode limitar a prática dramática que Lehmann estuda, considerando que o Teatro Pós-Dramático não se encaixa nos padrões do teatro ocidental. Em segundo lugar, a palavra “pós” não esclarece se a rejeição ao que veio anteriormente é temporal ou teórica. Para tanto, Lehmann afirmou que os teatros dramáticos e pós dramáticos coexistem. E em terceiro lugar, temos a questão “dramática”, que é a essência rejeitada pelo Teatro Pós-Dramático. Aquilo que é rejeitado, o dramático, é a representação, a mimese. Ou seja, a representação torna-se **apresentação**: os atores são **performadores**, os diálogos são **coralidade/dispositivo**, a conversa em diálogo é um **direcionamento impessoal ao público**, os diálogos e trocas são **direcionamentos a receptores incertos**, os corpos que expressavam emoções e interações são **corpos neutralizados**, a identificação é **desidentificação** e a ilusão teatral é **performance esportiva**.

A vida não é imitada no palco, o teatro não busca iludir a audiência a acreditar que aquilo é a vida real. O palco é a vida, as emoções dos performadores são reais. Esse teatro não respeita os limites do palco, mas os perpassam. “A cena não é concebida para ilustrar ou explicitar o texto, mas ao contrário, a cena deve proporcionar um dispositivo de abertura dos textos às novas perspectivas” (PAVIS, 2014, p. 11-12). É dessa maneira que um texto como *Die Hamletmaschine* consegue ter uma performance de oito horas. Essas características do Teatro Pós-Dramático podem levantar questões básicas acerca do trabalho de Heiner Müller, se *Die Hamletmaschine* é uma peça de teatro e se chega mesmo a ser literatura. De acordo com os estudos aqui apresentados, *Die Hamletmaschine* é literatura, e é teatro. Um texto teatral que cumpriu seus objetivos de forma tão eficaz que transformou seu conteúdo em algo fluido, de difícil compreensão, brincando com os limites da literatura e do drama.

4.3 O PÓS-DRAMÁTICO EM *DIE HAMLETMASCHINE*

Dagmar Jaeger (2001), em sua tese de doutorado *Theater im Medienzeitalter: Das Postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, estuda como Müller expôs seu construtivismo e ficcionalidade a partir do pós-dramático como uma resposta às mudanças de padrões motivadas pela influência da mídia. Além disso, Jaeger continua com a afirmação de que o dramaturgo revelou padrões de escritas que podem ser atreladas às críticas ao fascismo presente nos governos criticados por Müller. Os artifícios presentes de inautenticidade, o uso de citações,

são importantes estratégias poéticas. Da mesma forma, afirma Sanja BAHUN-RADUNOVIC, (2008) em seu artigo *History in postmodern theater: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks*, publicado pela revista *Comparative Literature Studies*, quando ela diz que a documentação daquilo que é histórico e pessoal é inscrito em *Die Hamletmaschine* a partir das citações e quase-citações:

[O] registro do histórico é simultaneamente a reencenação de memória pessoal em *Die Hamletmaschine* por meio de citações e quase-citações, experiências privadas reprimidas (o suicídio da esposa de Müller, a vida de seu pai, a posição de Müller como um intelectual hesitante) tornam-se inseparáveis de “fantasmas” históricos (Hitler e Stalin implicitamente, e Marx, Mao e Lenin explicitamente). (BAHUN-RADUNOVIC, 2008, p. 452-453)⁴⁵

O texto pós-dramático vai além do drama, além da mimese e da narrativa de um enredo. Hamlet (enquanto personagem e ator) e os outros personagens existem apenas pela linguagem, sendo que a linguagem caótica dessa peça encoraja a interpretação dela pela plateia ou leitor. Dessa forma, as fronteiras entre ficção e realidade se misturam, retratando justamente a geração que misturou a cultura com a economia e capitalizou a arte, assim como nos coloca Auslander (1987).

Em *Die Hamletmaschine*, o caos causado pela simultaneidade de signos faz com que o espectador selecione e reestruture a peça. Lehmann (2006, 2007) acreditava que esse abandono da compreensão total forneceria (ou deveria fornecer) uma experiência libertadora para a plateia, abrindo a possibilidade de reescrita, imaginação e recombinação. Para exemplificar um autor pós-dramático, Lehmann refere-se a Müller:

Heiner Müller deixa claro que quer abarrotar o leitor e o espectador com tanta coisa ao mesmo tempo que seria impossível assimilar tudo. Muitas vezes há várias pessoas falando simultaneamente no palco, de modo que só se entende em parte o que dizem, ainda mais quando usam línguas diferentes. (LEHMANN, 2007, p. 146)

Além disso, acredita-se que a densidade dos signos é tão profunda no teatro pós-dramático que faz com que as impressões visuais sejam registradas de maneira pura, diminuindo a percepção

⁴⁵ Texto original: [T]he record of the historical is simultaneously the re-enactment of personal memory in Hamletmachine through citations and quasi-citations, repressed private experiences (the suicide of Müller's wife, his father's life, Müller's own position as a hesitant intellectual) become inseparable from historical "ghosts" (Hitler and Stalin implicitly, and Marx, Mao, and Lenin explicitly).

da iconicidade delas. Dessa forma, qualificando a reação do leitor/espectador como a mais natural possível. O objetivo é modificar a forma de assistir teatro.

Enquanto texto teatral, a linguagem é essencial para qualquer peça de teatro, tanto para ser compreendida pelos leitores, quanto para ser levada ao palco – dentro da compreensão do teatro dramático. *Die Hamletmaschine*, entretanto, dificulta essa possibilidade. Entende-se o porquê quando lemos:

A exigência de Brecht de que os autores não deveriam ‘sustentar’ o aparato teatral, mas transformá-lo, foi cumprida muito além do que Brecht pretendia. Heiner Müller pode declarar simplesmente que um texto teatral só é bom quando não é de modo algum viável para o teatro existente. (LEHMANN, 2007, p. 81)

Ao tomarmos o *Hamlet* de Shakespeare, em contraste com *Die Hamletmaschine*, vemos a lista de personagens junto com suas funções sociais além das suas relações entre personagens. Para exemplificar: Gertrude é descrita como a rainha da Dinamarca e a mãe de Hamlet. No início de todos os atos e cenas há a rubrica descrevendo o cenário e se há personagens entrando ou saindo. Além disso, cada fala é indicada pelo nome de cada personagem que a profere. Lehmann (2006, 2007), comentou, em relação ao texto dramático (aristotélico, tradicional), que o texto funcionava como um roteiro e o uso de coros, narradores, interlúdios, peças dentro de peças, prólogos e epílogos, poderiam ser incorporados ao drama sem destruir a experiência específica do teatro dramático.

Já em *Die Hamletmaschine*, ao lermos o texto pós-dramático, percebemos que as rubricas estão indicadas por itálico [na edição em alemão de Müller (2007), essas são indicadas somente por itálico, enquanto na edição traduzida para o português (1987), estão em itálico e parênteses]. O primeiro segmento, entretanto, não possui rubrica descrevendo o cenário. A descrição do cenário é feita pelo próprio personagem: “Estava parado à beira-mar e falava BLA-BLA com a ressaca. Atrás de mim, as ruínas da Europa” (MÜLLER, 1987, p. 25). Nesse segmento não há indicação de personagem, visto que é um monólogo de Hamlet. Esse personagem, inclusive, indica quando outros personagens entram em cena; ele age como se fosse um narrador, um veículo do discurso teatral. Dessa forma, o leitor/espectador sente estar testemunhando não uma representação cênica, mas uma narração da peça. Hamlet também comenta qual é a fala da mãe em um momento, quebrando completamente a estrutura aristotélica de teatro. Os outros personagens acabam

cumprindo a função também de plateia. E a plateia, colocada em uma nova posição de interpretação do que está sendo dito, ocupa uma nova função, mais ativa dentro do funcionamento da peça. A partir desse tipo de constituição da peça, a participação ativa do leitor/interlocutor é essencial.

O segundo segmento tem a descrição de cenário na rubrica em itálico. Ela também tem a indicação de qual personagem está falando, apesar de causar incerteza por estar escrito “Ofélia (Coro/Hamlet)”. Isso posto, quem fala é somente uma personagem durante o segmento, mais um monólogo, entretanto sem a presença de outros receptores incertos. Em contraste, o terceiro segmento é o que mais possui rubricas; com somente três falas. Nesse segmento vemos a indicação de personagens, diferente dos segmentos anteriores. Ademais, é o único momento em que poderíamos considerar a presença de um diálogo convencional entre personagens durante a peça. Nesse caso, são a Ofélia e o Hamlet que falam:

OFÉLIA
Queres comer o meu coração, Hamlet? *(ri)*
HAMLET *(as mãos diante do rosto)*
Quero ser uma mulher
(Hamlet veste as roupas de Ofélia. Ofélia pinta nele uma máscara de puta. [...])
(MÜLLER, 1987, p. 28)

Isso acontece porque, no restante da peça, sentimos a presença de monólogos substituindo os diálogos. Lehmann (2006, 2007) comenta em relação a esse aspecto que a “*transgressão da fronteira do universo dramático imaginário na situação real do teatro* que leva a um interesse específico pela forma textual do monólogo e pela teatralidade específica ligada ao monólogo” (LEHMANN, 2007, p. 211). Ou seja, os personagens utilizam o monólogo para engajar o leitor/espectador como cúmplices de seus conflitos internos.

Uma das grandes críticas em *Die Hamletmaschine* é a relação de poder entre indivíduos que interagem dentro de reinos políticos, sociais e econômicos. Na fragmentação do personagem de Hamlet e na introdução do Hamlet-ator no quarto segmento, o leitor/espectador interrompe a identificação do personagem como *o outro* e a relação de poder existente no teatro aristotélico (entre ator e plateia, texto e leitor). Ou seja, “A performance pós-moderna tenta escapar da presença ao trabalhar contra projeções mútuas entre audiência e intérprete e em direção a um entendimento não carismático, o qual nos permite a não acreditar tão prontamente no outro como o guardião de

nosso tesouro e doença” (AUSLANDER, 1987, p. 26)⁴⁶. Hamlet-ator, portanto, não é externo à sua plateia, mas sim parte dela, parte dos conflitos internos que acabam sendo parte do consciente coletivo. Ele não é o *outro*, não é uma presença externa, mas agora ele é parte da plateia. A nossa posição enquanto indivíduos políticos é de extremo conflito, pois ao considerarmos o imenso poder que temos em nossas mãos e a consequente influência ativa que temos no coletivo, nos sentimos vulneráveis. E essa vulnerabilidade é compartilhada entre Hamlet-ator e o leitor/espectador.

Justamente essa representação que Hamlet-ator faz em *Die Hamletmaschine* acaba por promover a crítica e reflexão do leitor/espectador. O personagem e o leitor/espectador são a mesma pessoa, pois vivem as mesmas dúvidas e perturbações mentais. Ao compartilharem essa experiência, um se identifica com o outro, mesclando suas consciências. “A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso como discurso da pessoa real, de modo que a expressividade de seu discurso se revela mais como dimensão ‘emotiva’ da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado” (LEHMANN, 2007, p. 212). Enquanto sujeito humanizado, o entendimento torna-se mais forte entre personagem e leitor/espectador.

O quinto segmento, assim como o segundo segmento, é outro monólogo de Ofélia. Da mesma forma, há a rubrica descrevendo o cenário, agora com indicação de outros personagens e suas ações. Como esse é o último segmento da peça, existe a libertação de Ofélia, de forma violenta e densa, mas libertadora não obstante. A presença dessa personagem não é presa a noções conservadoras de representação, pois impulsos físicos comuns a todos são incorporados à personagem, aproximando mais ainda os leitores dos personagens. Essa falta de rubricas excessivas aumenta a ação da plateia, e sendo esse segmento de extrema declaração de resistência política e social, *Die Hamletmaschine* é eficaz nessa operação, pois “a presença do ator como um ser humano vivo em frente aos outros é espiritualmente e psicologicamente libertador, a representação pura do

⁴⁶ Texto original: Postmodern performance seeks to escape presence by working against mutual projection between audience and performer and toward “a non-charismatic understanding which permits us not to believe so readily in the other as a keeper of our treasure and our disease”

intérprete para a audiência é o melhor meio disponível para o teatro de fazer um pronunciamento espiritual/político radical” (AUSLANDER, 1987, p. 24)⁴⁷.

Uma das grandes transições vividas pelo teatro pós-dramático está na mudança da dor representada para a dor experimentada na apresentação. A figura de Ofélia no decorrer da peça transparece extrema dor, não somente psicológica, mas também exercida em seu corpo. Nesse último segmento no qual a personagem está de cadeira de rodas, os leitores/espectadores são colocados numa posição de vivenciar a dor dela *com* ela. A comoção psicológica, causada pela imagem de uma mulher fisicamente debilitada, é uma reação instantânea da plateia e/ou leitor. Não há o intermédio de um narrador descrevendo como a dor física de Ofélia lhe causou danos psicológicos (ou vice-versa), nem ao menos a descrição da própria personagem. Os leitores/espectadores são convidados a experimentar a peça de forma orgânica e todas as emoções resultantes dela são de responsabilidade do público. Isso acontece pela grave importância da corporeidade no teatro pós-dramático, como comenta Lehmann:

(...)no teatro pós-dramático se chega a uma extrema manifestação de corporeidade, que se impõe de um modo imediato e frequentemente assustador. O corpo passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. O signo central do teatro, o corpo do ator, recusa o papel de significante. De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma *corporeidade auto-suficiente*, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua “presença” aurática e em suas tensões internadas ou transmitidas para fora. Acrescenta-se a presente do *corpo desviante*, que por doença, deficiência ou deformação diverge da norma e provoca fascinação “imoral”, mal-estar ou medo. (LEHMANN, 2007, p. 157)

Logo, os corpos dos atores são condutores das questões sociais levantadas pelo autor, pelo contexto e pelo ambiente. Vê-se claramente como esse texto teatral pós-dramático possui uma diferença estrutural, a qual foca na presença, na experiência compartilhada, no processo e no impulso energético frente à representação, à experiência comunicada, ao produto e à informação.

É importante observar que acontecem diversas metamorfoses durante a peça em Ofélia e Hamlet. Com Ofélia, seja na fuga de sua classe burguesa e no renascimento com a imagem de

⁴⁷ Texto original: the presence of the actor as one living human being before others is spiritually and psychologically liberating, pure presentation of performer to audience is the best means available to the theater to make a radical spiritual/political statement.

Electra, ou no caso de Hamlet travestido, ou ator/personagem, ambos os personagens estão em um constante movimento e modificação.

(...) a observação de Heiner Müller de que o elemento fundamental do teatro e do drama seria a *metamorfose*, a morte seria a derradeira metamorfose e o teatro sempre teria a ver com a morte simbólica: 'O essencial no teatro é a metamorfose. O ato de morrer. E o medo dessa última metamorfose é geral; nele se pode confiar, sobre ele se pode construir'. (LEHMANN, 2007, p. 77)

Afinal, nada se destrói, tudo se modifica. Testemunha-se, conseqüentemente, personagens constantemente destruídos e reconstruídos pelos seus ambientes. Como acontece com qualquer pessoa, que acorda cada dia diferente. A inconsistência da vida rotineira (individual, política e social) é exacerbada nessa peça pós-dramática. Essa inconsistência acontece justamente nas interrupções causadas pelas metamorfoses.

Essas características estruturais da peça a fazem política, da forma em que Lehmann (2003) considerou a palavra. Não temos a impressão de que o tempo da peça seja contínuo frente às colagens que Müller parece ter feito, enquanto um fragmento interrompe o outro. Tantos conflitos presentes acabam levando o interlocutor a suspeitar de novas possibilidades de tempo e da construção da realidade. Essa percepção rompe com as conclusões das formas artísticas convencionais, como filmes convencionais. Lehmann (2003) ilustra essa questão: "Qualquer filme pode nos contar uma história de como, nas situações mais difíceis e adversas, se pode ter, apesar disso tudo, ainda uma boa solução ou uma saída justa" (LEHMANN, 2003, p. 12). Essa catarse certamente não é atingida com *Die Hamletmaschine*. Tanto com Hamlet quanto com Ofélia, a plateia enxerga os diversos conflitos vividos pelos dois, mas também enxerga como não há solução para seus problemas. Assim como acontece em nossas vidas, os problemas são de constante adaptação e continuidade.

A presença dos personagens em *Die Hamletmaschine* é inconstante. Eles mudam de nome, de aspecto e, no caso de Hamlet, fragmentam a peça. Há, por conseguinte, a desconstrução da presença. A identidade é uma ilusão. O público os vê como personagens e também como performers, aumentando a empatia e a própria função do espectador. O personagem de Hamlet, ao encontrar-se diante de tantos conflitos (sejam internos ou externos), causa com que o performer questione-se a respeito de seu ambiente, que causa a ruptura da peça e da apresentação

do Hamlet-ator. Essa crueza e reação do performer aproxima-o do público. O público torna-se consciente em relação aos combates psicológicos que o ser humano vive.

(...) nós somos ao mesmo tempo atores e espectadores. Nós não estamos conscientes de nossa presença, mas apenas de um pequeno recorte dessa presença. Apesar disso, o fato de existir uma presença viva no teatro cumpre uma função importante, que é melhorar a nossa percepção dessa pessoa humana, dessa figura viva. (...) É como a situação do Hamlet frente a Rosencrantz e Guildenstern. “Se a gente for tratar qualquer pessoa apenas pelo que ela fez, quem estaria salvo de ser executado?” (LEHMANN, 2003, p. 18)

O leitor/espectador envolve-se na situação da peça, participando e atuando dentro dela. Frente à uma revolução, Hamlet diz ser o soldado, o revolucionário, o político e o carrasco, pois não sabe onde deve estar e qual posição ocupar. Nosso medo enquanto cidadãos políticos é de perdermos as nossas vozes e nossas funções, a incerteza de nosso papel fragiliza nossa mente. Ao identificar nossas próprias incertezas com as do personagem, nós nos colocamos mais próximos dele. Dessa forma, essa peça modifica as relações hierárquicas dentro e fora do palco, sendo essa a maior característica do teatro político.

5 HAMLET: O INDIVÍDUO INTELECTUAL E SUAS CONDUTAS POLÍTICAS

Após análises individuais de *Die Hamletmaschine* e *Hamlet*, o estudo transtextual entre as obras, e um aprofundamento da estética pós-dramática e política de *Die Hamletmaschine*, esse capítulo volta-se ao estudo focado nos personagens de Hamlet em ambas as peças. O centro desse estudo está em como esses indivíduos se portam na literatura selecionada e quais são suas implicações nas sociedades retratadas. Uma interpretação é feita em relação às sociedades de ambos cenários, os conflitos políticos presentes e as formas de governo criticadas. A partir dessa interpretação, a resistência de cada Hamlet é entendida como diferente uma da outra, além da revolta retratada. Com base nesses personagens intelectuais, vemos o forte poder de reflexão que eles têm a respeito das ações que os cercam. Essa análise é feita com o suporte de Bahun-Raduvonic (2008), Lehmann e Primavesi (2003), Kiernan (1996), Walsh (2001) e Friedman (2007). Ademais, identifica-se a crise existencial e de identidade presente nas obras e as consequências dessas crises a partir das ações dos personagens. Heiner Müller pode ser visto enquanto um exemplo de intelectual marxista além dos dois personagens de Hamlet. A partir da instabilidade e pressão das funções sociais, identifica-se uma paralisia e inação. Uma análise é feita a respeito dos contrastes entre o comunismo (em teoria e prática), o consumismo e a hipocrisia de sujeitos sociais. Observa-se, também, a finalização dos personagens de Hamlet na peça alemã e na peça shakespeariana, além da ilustração breve de Ofélia em *Die Hamletmaschine* como um exemplo de uma consequência trágica a partir da conduta de Hamlet. Esse estudo é feito com o apoio de Michelis (1997) e Richardson (2006).

5.1 A CONDUTA DE HAMLET INTELECTUAL EM MÜLLER E SHAKESPEARE

Conforme apresentado nos capítulos anteriores dessa dissertação, o trabalho de Heiner Müller teve Shakespeare como uma de suas grandes influências. Ao pensarmos, portanto, nas sociedades retratadas em ambas as peças *Die Hamletmaschine* e *Hamlet*, observamos um tempo de guerra e revolução. Müller, dessa forma, aproveitou as observações de Shakespeare a respeito de sua sociedade repleta de conflitos para enriquecer seu estilo artístico: “Müller abandonou o ‘poeta nacional socialista’ Brecht e voltou-se para Shakespeare. Mas o teatro elisabetano não era um teatro

nacional, nem um ‘teatro como instituição moral’, mas um espetáculo e uma guerra.” (LEHMANN; PRIMAVESI, 2003, p. 169)⁴⁸. Entende-se essa guerra quando vemos que Hamlet de Shakespeare está no meio de um conflito gerado pela conduta imoral de seu tio Claudio. Além disso, essa guerra é exemplificada também na subtrama do conflito norueguês, considerado inicialmente a origem da aflição que desassossegava o reino da Dinamarca.

HORÁCIO: (...)No combate, nosso valente Rei Hamlet,
Pai de nosso amado príncipe,
Matou esse Fortinbrás; que, por um contrato lacrado,
Ratificado pelos costumes da heráldica,
Perdeu, além da vida, todas as suas terras,
Que passaram à posse do seu vencedor. (...)
Está aí, acredito,
A causa principal desses preparativos,
A razão desta nossa vigília,
E a origem do tumulto febril que agita o país. (SHAKESPEARE, 2014, p. 6)

Apesar da compreensão de que o que estava desequilibrando o país era o crime cometido por Claudio, o reino da Dinamarca encontrava-se em um estado frágil tanto internamente quanto externamente.

Em *Die Hamletmaschine* temos essa influência de conflitos políticos com as revoluções (exemplo dado: Revolução Húngara) e revolucionários retratados (exemplos dados: Rosa Luxemburg e Ulkrine Meinhof). No segmento *A EUROPA DA MULHER* vemos Ofélia como a revolucionária resistente: “Destruo o campo de **batalha** que foi o meu lar.” (MÜLLER, 1987, p. 27), ou quando Hamlet-ator descreve os acontecimentos de uma revolução no segmento *PESTE EM BUDA / BATALHA PELA GROELÂNDIA*: “À derrubada do monumento segue-se, depois de um tempo apropriado, a rebelião. (...) penduram-se pelos pés uma dúzia de homens fortes do poder, o governo põe tropas na rua, tanques” (MÜLLER, 1987, p. 30). Vemos também como a sociedade retratada é repleta de conflitos políticos. Bahun-Radunovic (2008), comenta que o tempo retratado por Shakespeare em *Hamlet* proporcionou a Müller o material perfeito para explorar a história comunista durante a guerra fria. A estudiosa continua que Müller foi absorvido pelo personagem

⁴⁸ Texto original: Dies ist der Punkt, an dem sich Müller vom "sozialistischen Nationaldichter" Brecht ab- und Shakespeare zuwandte. Doch das elisabethanische Theater war eben kein Nationaltheater, keine "Schaubühne als moralische Anstalt", sondern ein Spektakel und - Krieg.

de Hamlet como o intelectual moderno relutante a agir. Essa fascinação do autor é evidente ao percebermos as diversas referências ao dilema do intelectual pós-moderno frente à futilidade da própria existência em um mundo à beira da aniquilação causada pelas guerras e pela inação influenciada pelo consumismo:

Televisão A nojeira nossa de cada dia nojeira
Na verborreia preparada Pela alegria prescrita
Como se escreve ACONCHEGO
Dai-nos hoje a morte nossa de cada dia
Pois teu é o Nada Náusea
(...)Com as cicatrices cicatrizes da batalha de consumo Miséria
(...)Heil para a COCA-COLA (MÜLLER, 1987, p. 30-31)

A fragilidade de ambas as sociedades tanto em Müller como em Shakespeare é consequente, também, de suas formas de governo. Por um lado, em *Hamlet*, temos uma monarquia e, por outro, em *Die Hamletmaschine* temos a representação de um governo totalitário. O ponto em comum entre esses sistemas governamentais é a falta da representação do povo governado nas escolhas dos governantes. Além disso, há um sistema hierárquico independente de mérito: aqueles que conseguiam crescer dentro dessas organizações eram os que estavam nas boas graças do rei (no contexto de Shakespeare) ou dos chefes dos comitês centrais dos partidos comunistas (no contexto de Müller). Esse critério de avanço político era subjetivo tanto no contexto de *Hamlet* quanto no contexto de *Die Hamletmaschine*. Kiernan (1996), ao analisar *Hamlet*, diz que Claudio recompensou Polônio com uma posição pública glorificada, pois ele deve ter sido útil em ajudar a assegurar a coroação de Cláudio. Polônio e seu modo artificial de fala não esconde sua senilidade quase caricaturesca como podemos observar na próxima fala: “**POLÔNIO:** E então, teu interlocutor, ele aí ele faz hei... / O que é que eu ia dizer? Misericórdia, / Eu ia dizer alguma coisa. Onde foi que eu parei?” [SHAKESPEARE, 2014, p. 31] e sua adulação:

POLÔNIO: Meu bom senhor, estão aí de volta
Nossos bem-sucedidos embaixadores na Noruega.
REI: Você sempre foi o pai de boas notícias.
POLÔNIO: É mesmo, senhor? Posso assegurar ao bom soberano
Que o meu dever e a minha alma
Estão sempre a serviço de Deus e do meu rei. (SHAKESPEARE, 2014, p. 34)

Essa adoração exagerada, que garantia a manutenção de um político senil e irrelevante como Polônio no poder, revela o reino da Dinamarca como algo apto a ser descartado. Da mesma forma, a bajulação a chefes de estado é evidente em *Die Hamletmaschine*: “Os sinos anunciavam os funerais nacionais: assassino e viúva um casal: em passo solene atrás do caixão do nobre cadáver os conselheiros, choramingando em **luto mal pago**” (MÜLLER, 1987, p. 25). Mesmo no funeral de um chefe de estado, os que estavam próximos na linha de poder dissimulavam uma dor que lhes seria útil em suas carreiras.

O Hamlet de Shakespeare, portanto, tem sua missão original de vingança estendida para algo mais grave, uma necessidade de regeneração social nacional. Kiernan (1996) acrescenta que Hamlet entendia que a Dinamarca estava doente, mas que somente remover Claudio do poder não iria recuperar a saúde da nação. Hamlet deu sinais de sua compreensão da injustiça do sistema monárquico, quando criticava homens sem honra que possuíam tanto poder e tantas terras. Isso é visto, por exemplo, quando Hamlet encontra o cortesão Osric, e pergunta se Horácio o conhece: “**HAMLET:** (*À parte, a Horácio.*) Então estás em estado de graça – conhecê-lo é um pecado. Ele tem muita terra, e fértil. E quando um animal é senhor de animais, acaba tendo a manjedoura na mesa do rei. É uma cacatua, mas, como eu disse, possui vastas áreas de bosta” (SHAKESPEARE, 2014, p. 106). Vemos como esse personagem que tinha significativo poder social, poderia ser considerado a representação dos antiquados costumes da Monarquia, especialmente quando vemos a cena em que o príncipe tenta instruir o cortesão a como usar um chapéu:

HAMLET: Eu a receberei, senhor, com toda disponência. E pode colocar o cobre-crânio onde é devido na cabeça.

OSRIC: Agradeço a Vossa Senhoria: mas faz tanto calor.

HAMLET: Não, pode crer, faz muito frio; venta do Norte.

OSRIC: Só agora percebo, meu senhor, faz mesmo um friozinho.

HAMLET: Pro meu temperamento está até bem quente e abafado.

OSRIC: Excessivamente, meu Príncipe está até sufocante como se fosse... em nem sei dizer como. Mas, meu senhor, Sua Majestade conjurou-me a informá-lo de que fez uma grande aposta sobre a sua cabeça. Senhor, a coisa é a seguinte...

HAMLET: Eu lhe suplico, não se esqueça... (*Acena pra que ele ponha o chapéu.*) (SHAKESPEARE, 2014, p. 106-107)

Hamlet não acreditava que o dinheiro poderia ou deveria dar poder a um homem. O príncipe era privilegiado em fazer parte da família real, mas entendia que o povo era prejudicado por conta desse sistema. O personagem era um intelectual renascentista, com o fardo da reflexão e

compreensão das injustiças medievais. A honra, um ideal romano coletivo, unia os homens, mas Hamlet teve que agir sozinho, como relembra Kiernan (1996).

Hamlet de Müller também resiste ao sistema governamental vigente. Ele, entretanto, não consegue reconhecer essas estruturas danosas à sociedade em que pertence. Walsh (2001) entende que Hamlet em *Die Hamletmaschine* não representa uma ameaça à estrutura governamental vigente:

O interlocutor de *Hamlet-máquina* se identifica com Hamlet como um modo de lidar com sua condição de intelectual frente ao estado totalitário pós-moderno, mas essa identificação falha em gerar um ponto de mobilização para qualquer tipo de resistência ou mesmo conformidade, produzindo, ao invés disso, um sujeito radicalmente alienado que se deixa levar a uma inércia fragmentada. Ao contrário de Hamlet, o locutor de *Hamlet-máquina* nunca detém qualquer ameaça para as estruturas de poder que o enojam, porque ele não pode confrontar ou até mesmo localizá-los. Em vez disso, ele confronta uma série de memórias fragmentadas e projeções pessoais. (WALSH, 2001, p. 33)⁴⁹

A diferença primordial, portanto, entre esses personagens está na forma de reconhecer e resistir às políticas vigentes. Enquanto o Hamlet de Shakespeare analisa as ações que o afetam para depois reagir a elas, o Hamlet de Müller depende de uma mobilização coletiva, uma manifestação para tentar se opor ao governo: “Nos espaçosos orifícios do nariz e das orelhas, nas dobras da pele e do uniforme da demolida estátua, anicha-se a população miserável da metrópole. À derrubada do monumento segue-se, depois de um tempo apropriado, a rebelião” (MÜLLER, 1987, p. 29). Essa mobilização, por sua vez, depende da mobilização de indivíduos. Esses indivíduos (os cidadãos de uma ditadura) são dependentes de muitos fatores para participarem de qualquer rebelião que pudesse confrontar os regimes totalitários criticados por Müller. Um desses fatores, o embate interno sobre qual papel o indivíduo deve ocupar em uma insurreição popular, é ilustrado pelo dramaturgo alemão. Hamlet-ator coloca suas dúvidas sobre qual posição está ocupando:

⁴⁹ Texto original: *Hamletmachine's* speaker identifies with Hamlet as a mode of dealing with his condition as an intellectual in the face of the postmodern totalitarian state, but this identification ultimately fails to yield a mobilizing point for any kind of resistance or even compliance, instead producing a radically alienated subject who descends into fragmented inertia. Unlike Hamlet, the *Hamletmachine* speaker never holds any threat toward the power structures that disgust him because he cannot confront or even locate them. He instead confronts a series of fractured memories and self-projections.

Na sacada de um edifício governamental, aparece um homem com um fraque mal talhado e começa igualmente a discursar. Mal a primeira pedra o acerta, também ele se esconde atrás da porta de dois batentes de vidro blindado. (...) Sufocado pela ânsia do vômito, agito meu punho contra mim mesmo, eu que estou detrás do vidro blindado. Agitado pelo medo e pelo desprezo, vejo-me na multidão que se aproxima, minha boca espumando, agitando meu punho contra mim mesmo. Penduro pelos pés a minha carne uniformizada. (MÜLLER, 1987, p. 29, 30)

O abuso da autoridade torna-se evidente não somente nos governos totalitários, como também nas instituições que começaram a substituí-los, especialmente no Ocidente. A respeito do domínio dessas entidades, lemos a opinião de Müller ao comentar a democracia pós-moderna, publicada em uma coleção de ensaios chamada *The Cultural Politics of Heiner Müller* editada por Dan Friedman (2007):

De uma servidão para outra, de Stalin para o Deutsche Bank. (...) Não existe democracia. Isso é meramente uma ficção. É, como sempre, uma oligarquia e a democracia nunca funcionou de outra maneira. Há [sempre] alguns que estão vivendo à custa de muitos ... E essa é a situação de hoje. Eu não posso estar em êxtase sobre liberdade e democracia. (FRIEDMAN, 2007, p. 20)⁵⁰

A oligarquia que tentaram derrubar na época da Revolução Russa, iniciada em 1917, retratada em *Doutor Jivago* (1957), por exemplo, não foi combatida. Ela ainda é realidade, seja na forma de um governo (eleito ou não) ou pelo controle de corporações privadas. A televisão é o circo moderno de um povo ferido por um governo autoritário. E aquilo que pertence a esse indivíduo pós-moderno é uma ilusão. Portanto, ao se refugiar no seu espaço oco, o sujeito evita qualquer reação e ao mesmo tempo, qualquer dor que esse processo de rebelião possa infligir.

A revolta individual é ineficaz quando internalizada. Müller critica o fato do indivíduo, preso pelas convenções pós-modernas, ser imobilizado frente a momentos de ação e necessidade de luta: “N’algum lugar são rompidos ventres para que eu possa viver na minha merda. N’algum lugar ventres são abertos para que eu possa ficar sozinho com o meu sangue” (MÜLLER, 1987, p. 31). Ou seja, enquanto alguns cidadãos inseridos na mesma situação de Hamlet-ator estão exigindo a derrubada do governo, como aconteceu na já mencionada Revolução Húngara, intelectuais como

⁵⁰ Texto original: From one servitude to another, from Stalin to Deutsche Bank (...) There is no such thing as democracy. That is merely a fiction. It is, as always, an oligarchy, and democracy never has functioned in any other way. There are [always] a few who are living at the expense of the many... And that is today’s situation. I cannot be ecstatic about freedom and democracy.

ele acabam sendo absorvidos e ficam estáticos pelo conflito existencialista. O Hamlet de Shakespeare reflete sobre situação similar ao observar o exército de Fortimbrás:

HAMLET: Vejo a morte iminente de vinte mil homens
Que, por um capricho, uma ilusão de glória,
Caminham para a cova como quem vai pro leito,
Combatendo por um terreno no qual não há espaço
Para lutarem todos; nem dá tumba suficiente
Para esconder os mortos? Oh, que de agora em diante
Meus pensamentos sejam só sangrentos; ou não sejam nada! (SHAKESPEARE, 2014, p. 82)

Esses soldados, por conseguinte, estão marchando em direção à morte, lutando por uma intriga externa a eles. Essas lutas, em ambos os contextos, acontecem por responsabilidade daquela minoria que está no poder e que causa o desequilíbrio social. Apesar da responsabilidade estar no topo da estrutura governamental, quem vive as consequências é a grande maioria que está na base, responsável pelo funcionamento da sociedade.

Enquanto Hamlet em *Die Hamletmaschine* é visto como o filho de um falecido partidário comunista, Richardson (2006) acredita que a figura desse personagem tenta lutar com seu passado e negar sua ligação a ele. Esse crítico ainda menciona, entretanto, que a conexão a um sistema totalitário é impossível de ser rompido. O performer marxista, dessa forma, entra em desespero, que causa de sua falta de habilidade em continuar ou criar o drama. A partir do momento em que Hamlet-personagem “[t]ira a máscara e indumentária” (MÜLLER, 1987, p. 28), vemos um sujeito paralisado e ferido pelos acontecimentos ao seu redor: “Ele não pode mais escrever como um intelectual marxista, tendo sido efetivamente impedido pelo fantasma de seu pai. Essa incapacidade de produzir drama a partir da história realiza-se na natureza errática da peça” (RICHARDSON, 2006, p. 91)⁵¹. O intelectual marxista, portanto, é o sujeito cujas raízes filosóficas estão ligadas ao mesmo princípio utópico que os partidos comunistas alegadamente tentaram desenvolver em seus países: “*Três mulheres nuas: Marx, Lenin, Mao. Falam simultaneamente cada um em sua língua o texto É PRECISO TRANSFORMAR TODAS AS RELAÇÕES EM QUE O HOMEM... O intérprete de Hamlet veste o costume e põe a máscara*” (MÜLLER, 1987, p. 31). As palavras retiradas da

⁵¹ Texto original: He can no longer write as a Marxist intellectual, having been effectively stopped by the ghost of his father. This inability to produce drama from history realizes itself in the play's erratic nature.

introdução do livro *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, escrito por Karl Marx em 1844, são silenciadas pelo fato de Hamlet-ator estar colocando sua máscara de volta. Essa máscara pode ser relacionada com a máscara da loucura que o Hamlet de Shakespeare usou para garantir sua segurança. Essa ação continuada no fato de Hamlet colocar uma armadura pode ser representativa dessa herança das atrocidades cometidas por políticos como seu pai. Como disse Helen Fehervary (1980) em *The Gender of Authorship: Heiner Müller and Christa Wolf*, Hamlet de Müller sobrevive ao destruir os fantasmas de seus pais políticos, mas sobrevive somente enquanto máquina: sem um passado ou futuro, somente perpetuando a si mesmo e ao mesmo tempo se aniquilando.

Hamlet-ator, em seu monólogo, provoca a reflexão acerca do indivíduo político e sua interação com o próximo. O homem que está na sacada, um homem que ocupa uma função política dentro do episódio retratado no quarto segmento de *Die Hamletmaschine*, é tão controlado pelo regime ditatorial quanto o rebelde. Slánský, Rajk e Kostov eram controlados por Stálin, e quando foram considerados uma ameaça ao sistema, foram abatidos. Portanto, a posição política do sujeito (posição que ocupa na hierarquia política de sua sociedade) aqui não é relevante quando pensamos que a morte é inevitável e, como dizia Müller, a morte é a única certeza que temos na vida e no drama. Isso também fica claro em *Hamlet*: “Vê só: Alexandre morreu; Alexandre foi enterrado; Alexandre voltou ao pó; o pó é terra; da terra nós fazemos massa. Por que essa massa em que ele se converteu não pode calafetar uma barrica?” (SHAKESPEARE, 2014, p. 101). Como retratado por Hamlet, Alexandre, o Grande, foi um grande conquistador, mas ele também morreu, voltou à terra. Da terra a argila é feita, e tendo a possibilidade de Alexandre ter se tornado um barril de cerveja, o que se dirá de indivíduos que não foram “grandes” como ele. Enquanto a morte é inescapável a todos, ela é a grande prova que os indivíduos são iguais durante a vida. As relações sociais são as únicas expressões da desigualdade.

5.2 AS CONSEQUÊNCIAS POLÍTICO-SOCIAIS

Hamlet de Shakespeare e Hamlet de Müller são personagens intelectuais que refletem sobre os acontecimentos que os cercam. Ao refletirem sobre as injustiças que testemunham, os personagens demonstram dor e sofrimento. Quando um sujeito compreende que todos os

acontecimentos de uma nação são resultados diretos da conduta de seus líderes, seu otimismo pode ser prejudicado, abrindo caminho ao pessimismo e à crise. A crise existencial, portanto, é comum aos dois personagens de Hamlet. A questão aqui levantada é sobre as consequências político-sociais resultantes das condutas desses dois personagens.

Heiner Müller, enquanto intelectual, colocou em sua escrita conflitos contemporâneos a ele, mas também do passado. Esse intelectual pós-moderno, portanto, exprimiu os fatos conflituosos em sua escrita, e não uma solução para a opressão de sua sociedade, assim como vemos em sua fala:

Eu acredito em conflito. Eu acredito em mais nada. O que tento fazer na minha escrita é fortalecer o sentido dos conflitos, fortalecer os confrontos e as contradições. Não há outro caminho. Não estou interessado em respostas e soluções. Eu não tenho nada para oferecer. Estou interessado em problemas e conflitos. (MÜLLER, 1990, p. 34 apud MICHELIS, 1997, p. 77)⁵²

Vemos como a quantidade de batalhas políticas que o autor conhecia o inspiraram a criar uma arte que as representassem da forma que ele acreditava ser realidade. Müller, considerado um pessimista por muitos, retratou perturbações históricas sem fornecer um final esperançoso, pois assim ele via o mundo. Essas perturbações causaram a crise existencial que seu personagem Hamlet viveu e que se recusou a participar como o Hamlet-ator do drama.

Essas ilustrações esmagadoras de crises políticas e sociais em *Die Hamletmaschine* causam a crise do performador de Hamlet, que interrompe sua performance e rasga “a fotografia do autor” (MÜLLER, 1987, p. 31), possivelmente a imagem de Müller. Hamlet-ator percebe que não quer mais interpretar um papel, abrindo a possibilidade de expandir esse papel para papéis sociais no geral. O sujeito retratado em *Die Hamletmaschine* está exausto pelas responsabilidades de manter uma imagem. Hamlet-ator continue dizendo: “Não quero mais morrer. Não quero mais matar.” (MÜLLER, 1987, p. 31). A imagem de Hamlet não deve ser vista como uma identidade em *Die Hamletmaschine*, como disse Michelis (1997), mas como uma função: como uma máquina de

⁵² Texto original: I believe in conflict. I don't believe anything else. What I try to do in my writing is to strengthen the sense of conflicts, to strengthen confrontations and contradictions. There is no other way. I'm not interested in answers and solutions. I don't have any to offer. I'm interested in problems and conflicts.

matar cuja situação histórica demanda. Essa “máquina de matar” é analisada por Michelis enquanto uma alemã consciente de seu passado histórico nacional:

[Q]uero abordar outro aspecto da metáfora da máquina que deveria servir como conexão adicional entre Hamlet e *Die Hamletmaschine*. Como uma alemã, a relação entre violência, regimes totalitários e a máquina/maquinaria invoca à memória a chamada "*Todesmaschinerie*" (máquinas de morte) dos campos de concentração nazistas, onde a morte e o assassinato deveriam ser aperfeiçoados. (MICHELIS, 1997, p. 83)⁵³

Consciente desse passado, Hamlet-ator recusa-se a continuar em um papel que o enoja. Essa recusa não acontece somente em *PESTE EM BUDA / BATALHA PELA GROELÂNDIA*, mas há um indicativo do fato de Hamlet-personagem não suportar seu papel em *SCHERZO*: “HAMLET (*as mãos diante do rosto*) Quero ser uma mulher.” (MÜLLER, 1987, p. 27). Ele não quer cumprir as funções sociais exigidas de um homem, prefere ser mulher mesmo consciente das opressões que as seguem.

Verbos como “contemplar” e “observar” acompanham os momentos de crise de identidade que vemos no Hamlet de Müller. Sua reação, portanto, é passivo-reflexiva. Ele está consciente dos problemas ao seu redor, especialmente sobre o fato de seus pensamentos não serem relevantes para todos: “Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa” (MÜLLER, 1987, p. 29). Uma profunda análise acerca de funções sociais é feita no discurso de Hamlet-ator, quando diz que ele poderia ser diferentes personagens em uma revolução. Essa análise, entretanto, é interrompida: “Vou para casa e mato o tempo, de acordo / com meu indiviso ego” (MÜLLER, 1987, p. 30). Nesse momento fica claro que o intelectual tem a capacidade que outros cidadãos talvez não tenham, a capacidade de compreender as relações de causa e consequência entre importantes acontecimentos. Ou então, e talvez o mais importante, como acontecimentos históricos que afetam a todos que fazem parte da base de uma nação, podem ser resultados do capricho de poucos que estão no poder. Apesar de deter essa capacidade de discernimento, a questão aqui levantada é sobre como a conduta desse intelectual afeta a sociedade a qual pertence.

⁵³ Texto original: I want to take up another aspect of the machine metaphor which should serve as a further connection between Hamlet and Hamletmachine. As a German, the relation between violence, totalitarian regimes and the machine/machinery calls into memory the so-called "*Todesmaschinerie*" of the Nazi concentration camps, where death and killing were to be perfected.

Esse discernimento aparenta sobrecarregar Hamlet de Müller, o que causa sua paralisia. Depois de refletir sobre o controle de um governo opressivo e também do controle do consumismo, Hamlet-ator desiste de seu discurso e coloca o traje de seu personagem novamente enquanto uma crítica à utopia do comunismo é evidente com o discurso retirado do texto de Marx. Ao voltar ao seu papel de Hamlet, a descrição dele é feita de forma a reduzir Hamlet a alimento de vermes: “HAMLET O PRÍNCIPE DINAMARQUÊS E ALIMENTO DOS VERMES TROPEÇANDO / DE BURACO EM BURACO ATÉ O ÚLTIMO BURACO DESANIMADO” (MÜLLER, 1987, p. 32). Da mesma forma que o Hamlet de Shakespeare ponderou sobre como os vermes trazem igualdade para a sociedade: “**HAMLET:** (...) Nesses momentos, o verme é o único imperador. Nós engordamos todos os outros seres pra que nos engordem; e engordamos pra engordar as larvas. O rei obeso e o mendigo esquelético são apenas variações de um menu – dois pratos, mas na mesma mesa; isso é tudo” (SHAKESPEARE, 2014, p. 78) o Hamlet de Müller chega à mesma conclusão do Hamlet de Shakespeare, mas sua próxima ação é de destruir Marx, Lenin e Mao. Ou seja, esse intelectual não produz uma revolução a partir de seu entendimento, mas silencia seu passado histórico.

A crise de identidade de Hamlet de Müller é causada pela sua visão da hipocrisia levantada pelo contraste entre a prática do comunismo e sua teoria:

Pelas mentiras em que se acredita	Nojeira
Dos mentirosos e de mais ninguém	Asco
Pelos rostos marcados dos hipócritas	
Pela luta por postos, votos, contas bancárias (MÜLLER, 1987, p. 30)	

A consequência da inação na peça é trágica, mas eficiente para as críticas ao socialismo utópico. Como disse Michelis (1997), para Müller a maior contribuição do intelectual não era fazer sentido, mas sim destruir a ilusão que nós vivemos em um mundo que segue regras e, portanto, desconstruir o sentido nas dimensões políticas e ideológicas. Ele era relutante em dar respostas porque ele era suspeito de soluções fáceis e conseguia enxergar o seu papel como intelectual para levantar questões e construir conflitos. Hamlet, portanto, segue a imagem do intelectual marxista, assombrado pelo passado brutal evocado por Stalin, Lenin e Mao. Richardson (2006) entende que o Hamlet de Müller, assim como o Hamlet de Shakespeare, hesitam à beira da indecisão, pois

presos a um passado que não conseguem escapar, eles encaram um presente que permanece inevitavelmente fatal.

A hesitação do Hamlet de Shakespeare também acontece a partir de sua decepção com as pessoas que o cercam. Com a revelação de que seu pai havia sido assassinado por seu tio, com o fato de que sua mãe casou depois de um curto período de luto, tudo isso causou sua relutância em confiar em mulheres e, conseqüentemente, em Ofélia. Mas, não é só isso. Todos os acontecimentos provocam suas reflexões acerca do funcionamento da sociedade em que está inserido, e a observação das injustiças de classe. Kiernan (1996) observou que o Hamlet de Shakespeare foi um dos primeiros intelectuais da literatura moderna, e que homens como ele pertenceram a uma época repleta de novos pensamentos e que ainda não tinham respostas para todas as perguntas que levantavam. O estudioso disse que apesar dessa característica, o Hamlet de Shakespeare teve um entendimento realista que palavras sem ação são nada, e que sua crise o liberou de suas teias de pensamentos. Hamlet, no último ato da peça, age com o pressentimento de que algo de errado iria acontecer:

HORÁCIO: Se há alguma apreensão em seu espírito, obedeça. Providenciarei pra que não venham, dizendo que o senhor não está preparado.

HAMLET: Em absoluto; desafio os augúrios. Existe uma providência especial até na queda de um pássaro. Se é agora, não vai ser depois; se não for depois, será agora; se não for agora, será a qualquer hora. Estar preparado é tudo. Se ninguém é dono de nada do que deixa, que importa a hora de deixá-lo? Seja lá o que for! (SHAKESPEARE, 2014, p. 109)

A crise existencial é comum para o Hamlet de Shakespeare e para o Hamlet de Müller, mas a forma como os dois finalizam sua hesitação é diferente. O Hamlet de Shakespeare se responsabiliza para equilibrar as estruturas de poder. Em seu leito de morte, Hamlet professa a transferência de seu poder para Fortimbrás, pois ele acredita que Fortimbrás trará equilíbrio para um reino manchado pela usurpação.

HAMLET: Não vou viver pra ouvir notícias da Inglaterra;
Mas profetizo que a eleição recairá em Fortinbrás.
Ele tem o meu voto agonizante;
Diz-lhe isso e fala de todas as ocorrências,
Maiores e menores, que me impulsionaram a...
O resto é silêncio (SHAKESPEARE, 2014, p. 114).

Tanto o Hamlet de Shakespeare quanto o Hamlet de Müller finalizam suas participações em suas peças como soldados. Em Shakespeare, Fortimbrás exige que Hamlet tenha um ritual fúnebre próprio para um soldado, um rei batalhador, assim como foi o pai de Hamlet:

FORTINBRÁS: Que quatro capitães
Carreguem Hamlet como soldado para um cadafalso. É evidente que, se houvesse reinado,
Seria um grande rei.
Que a música marcial e os ritos guerreiros
Falem alto por ele,
Na sua partida.
Levai os corpos.
Esta cena final
Convém mais ao campo de batalha. Aqui vai mal. Ide! Que os soldados disparem.
(*Marcha fúnebre. Saem, levando os corpos; depois do que se ouvem salvas de artilharia.*)
(SHAKESPEARE, 2014, p. 115-116)

Essa homenagem marcial a Hamlet de Shakespeare é um aspecto positivo, pois alude também uma homenagem ao reino de seu pai, que foi considerado um bom governante e ao mesmo tempo um bom soldado. O fantasma em Shakespeare ocupa uma posição nobre na peça, pois é a força que exige a ação do intelectual.

Em *Die Hamletmaschine*, a finalização de Hamlet em uma armadura e a participação do fantasma possuem aspectos diferentes do texto-fonte. Hamlet-ator em *Die Hamletmaschine*, finaliza sua crise existencial com o retorno à peça em que estava atuando. Conforme pronunciado por Hamlet de Müller no primeiro ato, algo de podre impregnava a era de esperança que foi o comunismo utópico. Ele coloca sua armadura: “(*Entra na armadura, racha com a machadinha as cabeças de Marx, Lenin, Mao. Neve. Época glacial.*)” (MÜLLER, 1987, p. 32). Ele destrói a utopia (Marx) e as tentativas violentas de colocá-la em prática (Lenin e Mao). Essa era de gelo que nasce com essa destruição passa a impressão de um estado/uma nação infértil de esperança. Nada mais pode viver lá. O estado, portanto, agora é falido. É possível entender que o Hamlet de Müller perdeu sua escolha, parou de resistir e agora, ao entrar na armadura, cumpre as funções políticas violentas herdadas de seu pai. O fantasma de Müller pode ser representativo de figuras políticas como as já mencionadas, Rajk, Slánský ou Kostov, mas também, como Fehervary (1980) sugeriu, pode ser representativo de Stalin. A melancolia e ambições idealizadoras do herói, portanto, transformaram-se em violência. Diferente de *Hamlet*, *Die Hamletmaschine* sugere que Hamlet é, além de uma vítima, um cúmplice desse sistema.

Hamlet provê ao leitor uma esperança trágica. O Hamlet de Shakespeare se sacrificou com a intenção de corrigir as injustiças que ocorreram em seu reino, apesar de sua crise interna. Sua fé em Fortimbrás e sua reconciliação com Laertes propiciam uma catarse no sentido político da organização da peça. A morte de Ofélia, de Gertrude e do próprio Hamlet, entretanto, resultam na tragédia. *Die Hamletmaschine* também não proporciona uma percepção de esperança. A conduta de Hamlet de Müller é eficaz e certo para uma crítica acerca do abuso governamental/corporativo retratado como cíclico e para a crítica ao socialismo utópico e ao capitalismo burguês. A conduta de Hamlet de Müller, portanto, se prova uma consequência trágica para seus compatriotas, inclusive Ofélia. Ela rejeita o fim de sua existência e renasce como Electra. Essa rejeição acontece de forma extremamente violenta, com Ofélia transformando seu leite em veneno, destruindo o futuro da humanidade: “Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte” (MÜLLER, 1987, p. 32). De acordo com Williams (2006), Müller olhou para o feminino como contendo o potencial para a mudança revolucionária política, emblemática de todos os grupos sociais que levantam e se libertam de sua servidão. Diferentemente de Hamlet, portanto, que enxerga o problema em sua sociedade, mas prefere o aconchego da ignorância e opta pela inação.

6 CONCLUSÃO

Diferentes leitores têm diferentes compreensões daquilo que leem. Portanto, inúmeros aspectos das peças aqui selecionadas poderiam ter sido desenvolvidos. Um dos fatores interessantes de *Hamlet* é que ela é uma peça atemporal, no sentido que sua intriga pode ser lida em diferentes tempos e ainda assim ser relevante. Uma grande prova dessa atemporalidade é justamente a peça *Die Hamletmaschine*, que atualizou os problemas retratados por Shakespeare para o tempo de Müller. A partir da transtextualidade, Heiner Müller modificou o texto de Shakespeare e com a estética do teatro pós-dramático ele ressaltou os aspectos políticos da peça.

Não serão todos os leitores que concordarão com as análises e interpretações aqui apresentadas, mas a discórdia é essencial para a promoção de debates, e a informação é imprescindível para discussões que provoquem a ponderação acerca de situações políticas atuais ou históricas. O momento político atual em que o mundo se encontra, tanto no Brasil, Alemanha e outros países como Estados Unidos, Áustria e Venezuela, demonstra a urgência de reflexões políticas, e a arte não deve ser esquecida, assim como intelectuais não devem ser engolidos pela decepção de injustiças sociais. A arte contribui para essa reflexão a partir de peças como *Hamlet* e *Die Hamletmaschine*, por exemplo. E Heiner Müller entendia a importância do reconhecimento da história. Ele acreditava que a negação dela resultaria em algo negativo, um pesadelo:

“Para se livrar do pesadelo da história, primeiro você precisa primeiro reconhecer sua existência. Você precisa saber sobre a história. Ela voltaria à moda antiga, como um pesadelo, o fantasma de Hamlet. Você precisa analisá-lo primeiro e então você pode denunciá-lo, se livrar dele. Aspectos muito importantes da nossa história foram reprimidos por muito tempo”. (MÜLLER, 1990, p. 24 apud MICHELIS, 1997, p. 79)⁵⁴

A legitimação de acontecimentos históricos, assim como os citados no corpo desse trabalho (Revolução Húngara, *show-trials*, atentados políticos, etc.), enriquece nosso conhecimento e o cuidado que devemos ter enquanto cidadãos para com nossos compatriotas. Müller acreditava, também, que a ideia da paz era um grande perigo, pois representa a ilusão do fim da história. A

⁵⁴ Texto original: “In order to get rid of the nightmare of history, you first have to acknowledge its existence. You have to know about history. It would come back in the old-fashioned way, as a nightmare, Hamlet's ghost. You have to analyze it first and then you can denounce it, get rid of it. Very important aspects of our history have been repressed for too long.”

paz, de acordo com o dramaturgo, era temporária e restrita a dois blocos, mas guerras e conflitos existem e existirão em todos os lugares. A dificuldade está em reconhecer as guerras e encontrar formas de descrevê-las de modo que faça sentido (MÜLLER, 1990 apud MICHELIS).

Assim como Taubeneck (1991) disse, Heiner Müller tornou-se uma figura líder na crítica do socialismo utópico assim como do capitalismo burguês, e não podemos esquecer que *Hamlet* de Shakespeare também foi interpretado como um veículo de crítica ao sistema governamental da época. Kiernan (1996) lembra que Hamlet foi um grande questionador da monarquia ao criticar seus procedimentos e também seus membros, como cortesões que sugavam riquezas até que seus superiores os permitiam. Ambas as peças, portanto, são notáveis representantes de críticas a governos. Além disso, ambas ilustram o conflito interno que personagens intelectuais viveram frente a injustiças e imoralidades acontecendo ao seu redor. Uma pessoa que é consciente das injustiças que acontecem ao seu redor está inclinada a perder sua fé em seus sistemas de governo. Dessa maneira, esse sujeito pode tornar-se pessimista em relação ao sistema em que está inserido, e, para evitar sentir-se frustrado, pesaroso ou até atormentado, ele pode deliberadamente optar pela ignorância. A inação do sujeito intelectual pode ser resultado desse medo de sentir a dor da decepção, ou então por sentir-se sobrecarregado com o desrespeito à nação que tanto ocorre. Esse sujeito opta por manter o status quo acima de envolver-se em qualquer ato revolucionário.

A ignorância pode ser o caminho mais fácil, mas como demonstrado tanto em *Hamlet* como em *Die Hamletmaschine*, a inação não soluciona os problemas coletivos ou os individuais, pois o indivíduo depende da coletividade para sobreviver. O ímpeto da inação do intelectual frente à uma sociedade corrompida é entendido com base na análise dos diferentes comportamentos de Hamlet de Shakespeare e o de Müller. Esse ímpeto é visto em ambos os personagens, mas somente o de Müller é consumido pelo desespero. O desespero que consome Hamlet de Müller não pode ser interpretado como uma desvantagem dada a Müller, mas sim como um aspecto trágico moderno. Mais distante do poder que Hamlet de Shakespeare, Hamlet de Müller opta por agir enquanto máquina pois é o caminho menos dolorido a se seguir. Essa finalização é o ponto chave observado em Müller, que por sua vez também foi um intelectual desiludido. Um artista marxista cuja filosofia base que fora distorcida representou o sofrimento de sua nação.

Conforme observado ao entendermos que uma peça escrita no século XVII e outra no século XX abordam situações políticas extremamente similares, a história é cíclica. E, como constatou

Williams (2006), os mortos continuam a viver. Eles são difíceis de reprimir, e eles continuam voltando, assim como a história. Reis sedentos por poder agiam com a mesma imoralidade que ditadores do século passado ou até como políticos de hoje em dia.

A academia pode continuar a contribuir para o reconhecimento histórico a partir de trabalhos que relacionem *Hamlet* com outras obras, assim como o poema homônimo de Ferdinand Freiligrath (1844). Além disso, pode-se relacionar as críticas ideológicas presentes em *Die Hamletmaschine* com experiências nacionais de países latino-americanos, como o Brasil, Venezuela, Argentina, entre outros, para aproximar o dramaturgo alemão aos nossos conterrâneos.

REFERÊNCIAS

AGENCY, Central Intelligence. **Information Report: Czechoslovakia - Execution of Rudolf Slansky**. 1953. Approved for release 2003/08/12. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP82-00457R015900200006-2.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

AGENCY, Central Intelligence. **Information Report: Hungary - Background of the Rajk Case**. 1956. Approved for release 2007/11/20. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/CIA-RDP83-00418R004500040003-4.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

AUSLANDER, Philip. Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre. **Theatre Journal**, [s.l.], v. 39, n. 1, p.20-34, mar. 1987. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/3207618>.

BAHUN-RADUNOVIC, Sanja. History in Postmodern Theater: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks. **Comparative Literature Studies**, v. 45, n. 4, p. 446-470, 2008. Penn State University Press.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. Revisão de Marta Miranda O'Shea.

FREILIGRATH, Ferdinand. **Hamlet**. 1844. Disponível em: <<https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9603/25>> Acesso em 15 out. 2018.

FEHERVARY, Helen. The Gender of Authorship: Heiner Müller and Christa Wolf. v. 5, n. 1, p. 41-58, 1980. **Studies in 20th Century Literature**. New Prairie Press. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1095>.

FRIEDMAN, Dan (Ed.). **The Cultural Politics of Heiner Müller**. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. Tradução e notas de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Edusp, 2011. Organização de Robert Sandler.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GÖLLNER, András. **The Son of Rajk in Montreal**. 2016. Disponível em: <<http://hungarianfreepress.com/2016/11/16/the-son-of-rajk-in-montreal-video/>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

HELIODORA, Barbara. Introdução à segunda edição de *Hamlet*. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet e Macbeth**. Tradução de Anna Amélia C. de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. **Reflexões Shakesperianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. Organização de Célia Arns de Miranda, Lianda de Camargo Leão.

JAEGER, Dagmar. **Theater im Medienzeitalter: Das Postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Mueller**. 2001. 190 f. Tese (Doutorado) – Curso de Germanic Languages And Literature, University Of Massachusetts, Amherst, 2001.

KAUFMAN, Michael T.. **The Sons of Communism**. 1987. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1987/03/08/magazine/the-sons-of-communism.html>>. Acesso em: 06 jun. 2018.

KIERNAN, Victor. Hamlet (1600-01). In: KIERNAN, Victor. **Eight Tragedies of Shakespeare**. Nova Iorque: Verso Books, 1996. p. 63-87.

K., K.. **The Laszlo Rajk Trial: A Lesson in Political and Moral Responsibility**. 1969. Disponível em: <<http://osaarchivum.org/files/holdings/300/8/3/text/34-4-188.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

KOUDELA, Ingrid D. (Org.). **Heiner Müller: O espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Sala Preta**, [s.l.], v. 3, p.9-19, 26 nov. 2003. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v3i0p9-19>.

_____. **Postdramatic Theatre**. Londres, Nova Iorque: Taylor & Francis E-library, 2006. Tradução e introdução de Karen Jürs-Munby.

_____. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekkind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. Apresentação: Sérgio de Carvalho.

LEHMANN, Hans-thies; PRIMAVESI, Patrick (Ed.). **Heiner Müller Handbuch: Leben - Werk - Wirkung**. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

MAGALDI, Sábato. Didática de Heiner Müller. In: MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989. Cap. 53. p. 476-481.

MESOCOSM. **Heiner Müller on “Hamlet Machine,” 1977**. 2013. Disponível em: <<https://mesocosm.net/2013/04/21/heiner-muller-on-hamlet-machine-1977/>>. Acesso em: 07 maio 2017.

MICHELIS, Angelica. Stop Making Sense: Heiner Müller, Germany and Intellectuals. **Angelaki**, [s.l.], v. 2, n. 3, p.77-87, jan. 1997. Informa UK Limited.
<https://doi.org/10.1080/09697259708571946>.

MUIR, Kenneth. **Shakespeare's Tragic Sequence**. Nova Iorque: Harper & Row Publishers, 1979.

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. Tradução de de Reinaldo Mestrinel. In: MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; Quarteto/Heiner Müller**. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 25-32.

_____. 19 Answers by Heiner Müller. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. **The Twentieth-Century Performance Reader**. London: Routledge, 1996. Cap. 32. p. 276-282.

_____. **The Hamletmachine**. 2001. Tradução de Dennis Redmond. Disponível em: <http://members.efn.org/~dredmond/Hamletmachine.PDF>. Acesso em: 20 abr. 2017.

_____. **Die Hamletmaschine**. Berlim: Henschel Hauspiel, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Hamlet**: leituras contemporâneas. Belo Horizonte: Tessitura; CESH, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. Teatro pós-dramático. Tradução de Walter Lima Torres. In: CARREIRA, André; BÄUMGARTEL, Stephan (Org). **Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

QUINT, Cordula. **Heiner Müller**: bmotif:mask/metamorphosis, metaphor:theatricality/metatheatricality. 1984. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Master of Arts, Department of Theatre, University of British Columbia, Vancouver, 1989.

RICHARDSON, Michael D. Allegories and Ends: Heiner Müller's "Hamletmachine". **New German Critique**, [s.l.], n. 98, p.77-100, jun. 2006. Duke University Press.

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller**: Modernidade de pós modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Wordsworth Classics, 2002.

_____. **Hamlet**. 2014. Tradução de Millôr Fernandes. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

SKULSKY, Harold. Revenge, Honor, and Conscience in. **PMLA**, [s.l.], v. 85, n. 1, p.78-87, jan. 1970. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1261433>.

TAUBENECK, Steven. Deconstructing the GDR: Heiner Müller and Postmodern Cultural Politics. **Pacific Coast Philology**. v. 26, n. 1/2, p. 85-95, jul. 1991. Penn State University Press.

TRAIT, Robert. **Czechs Discover Hidden Film Record of Stalin's Antisemitic Show Trial: Footage Shows How Rudolf Slánský and Other Top Communists Were Made Victims of a Brutal Purge**. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2018/apr/08/rudolf-slansky-czechoslovakia-show-trial>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

THE NEW YORK TIMES: A postmodern Hamlet by a Driven Provocateur. Nova Iorque, 15 out. 2000. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2000/10/15/theater/theater-a-postmodern-hamlet-by-a-driven-provocateur.html>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

THOMSON, Peter; SACKS, Glendyr (Ed.). **The Cambridge Companion to Brecht**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.

WALSH, Brian. The Rest Is Violence: Müller Contra Shakespeare. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, [s.l.], v. 23, n. 3, p.24-35, set. 2001.

WILLIAMS, Kirk. The Ghost in the Machine: Heiner Muller's Devouring Melancholy. **Modern Drama**, [s.l.], v. 49, n. 2, p.188-205, jun. 2006. Johns Hopkins University Press. <http://dx.doi.org/10.1353/mdr.2006.0070>.

ANEXO 1 – HAMLET-MÁQUINA

MÜLLER, Heiner. Hamlet-máquina. In: MÜLLER, Heiner. **Quatro textos para teatro: Mauser; Hamlet-máquina; A missão; Quarteto/Heiner Müller**. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 25-32. Tradução de Reinaldo Mestrinel.

Notas e alterações de Renata Morales Diaz.

1 ÁLBUM DE FAMÍLIA

Eu era Hamlet. Estava parado à beira-mar e falava BLA-BLA com a ressaca. Atrás de mim, as ruínas da Europa. Os sinos anunciavam os funerais nacionais: assassino e viúva um casal: em passo solene atrás do caixão do nobre cadáver os conselheiros, choramingando em luto mal pago. QUEM É O CADAVER DO CARRO FÚNEBRE / POR QUEM TANTO SE CHORA E TANTO SE GRITA / O CADAVER É DE UM GRANDE / HOMEM QUE DAVA ESMOLAS, nas fileiras da população, obra de sua política. ERA UM HOMEM QUE APENAS TOMAVA TUDO DE TODOS. Parei o cortejo fúnebre, forcei o caixão com a espada, a lâmina partiu, consegui abri-lo com o coto que sobrou, e repartí o procriador falecido CARNE VAI BEM COM CARNE às miseráveis figuras que estavam ao redor. O luto transformou-se em júbilo, o júbilo em voracidade, em cima do caixão o assassino trepou com a viúva PRECISO AJUDÁ-LO A LEVANTAR TIO ABRE AS PERNAS MÃEZINHA. Eu me deitei no chão ~~caixão~~⁵⁵ e ouvi o mundo girar no compasso da putrefação.

I'M GOOD HAMLET GI'ME⁵⁶ A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
COMO UMA CORCUNDA VOU CARREGANDO O MEU PESADO CÉREBRO

⁵⁵ Sugere-se o uso da palavra sublinhada como alternativa a “caixão”, pois no texto original vemos: “Ich legte mich auf den **Boden**” (MÜLLER, 2007, p. 4).

⁵⁶ Na tradução de Reinaldo Mestrinel, a palavra sublinhada foi omitida.

SEGUNDO PALHAÇO NA PRIMAVERA COMUNISTA
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE⁵⁷ MOON

Eis que vem o fantasma que me fez, a machadinha ainda no crânio. Tu podes deixar o chapéu na cabeça, sei que tens um buraco a mais. Eu queria que minha mãe tivesse tido um a menos, quando estavas na carne: eu me teria sido poupado. Dever-se-iam costurar as mulheres, um mundo sem mães. Nós poderíamos nos chacinar em paz, e com alguma confiança, quando a vida se torna longa demais para nós ou a garganta estreita demais para os nossos gritos. Que queres tu de mim? Não te basta um funeral solene e oficial? Velho (MÜLLER, 1987, p. 25)

resmungão. Não tens sangue nos sapatos? O que me importa o teu cadáver? Contenta-te que a alça está de fora, talvez acabes mesmo chegando ao céu. O que é que estás esperando? Os galos foram abatidos. Não há mais amanhecer.

DEVO,
POR SER COSTUME, ENFIAR UM PEDAÇO DE FERRO NA
CARNE PRÓXIMA OU NA SEGUINTE
AGARRAR-ME A ISSO PORQUE O MUNDO GIRA
SENHOR QUEBRE-ME O PESCOÇO DERRUBANDO-ME DE
UM BANCO DE TABERNA

Entra Horácio. Cúmplice dos meus pensamentos repletos de sangue, desde que a manhã se cobriu com o céu⁵⁸ ~~vêu~~ vazio. CHEGAS TARDE DEMAIS, MEU AMIGO, PARA O TEU SOLDADO / NÃO HÁ LUGAR PARA TI NA MINHA TRAGÉDIA. Horácio, será que me conheces? Se me conheces, como podes ser meu amigo? Queres representar Polônio, que quer dormir com sua filha, a encantadora Ofélia, ela entra com sua deixa, veja como ela mexe o traseiro, um papel trágico. Horácio/Polônio. Eu sabia que tu és um ator. Eu também o sou. Interpreto Hamlet. A Dinamarca é

⁵⁷ Na tradução de Reinaldo Mestrinel, a frase sublinhada foi omitida.

⁵⁸ Sugere-se o uso da palavra sublinhada como alternativa a “véu” que Mestrinel usou, pois no texto original vemos: “Himmel” (MÜLLER, 2007, p. 4)

uma prisão, entre nós cresce uma parede. Veja o que cresce da parede. Exit Polônio. A minha mãe a noiva. Os seus seios um roseiral, o ventre o ninho de víboras. Esqueceste o teu texto mãezinha. Eu sopro. LAVA-TE DO ROSTO O ASSASSINATO, MEU PRÍNCIPE / E LANÇA UM LÂNGUIDO OLHAR À NOVA DINAMARCA. Vou fazer de ti novamente uma virgem, para que o teu rei tenha núpcias de sangue. O VENTRE MATERNO NÃO É UMA VIA DE MÃO ÚNICA. Agora eu te amarro as mãos às costas, pois me dá asco o teu abraço, com o teu véu de noiva. Rasgo agora o vestido de noiva. Agora tens de gritar. Agora lambuzo os farrapos do teu vestido de noiva com a terra em que meu pai se transformou, com estes farrapos o teu rosto, o teu ventre, os teus seios. Agora eu te levo, minha mãe, no seu, o invisível rastro de meu pai⁵⁹. Sufoco o teu grito com os meus lábios. Reconheces o fruto do teu ventre? Agora vai às tuas núpcias, puta, aberta ao sol dinamarquês que brilha sobre vivos e mortos. Quero enfiar o cadáver para dentro da cloaca, de tal modo que o palácio sufoque em merda real. Em seguida, Ofélia, deixa-me comer o teu coração que chora as minhas lágrimas. (MÜLLER, 1987, p. 26)

2 A EUROPA DA MULHER

(Enourmous room. Ofélia. O seu coração é um relógio)

OFÉLIA [CORO/HAMLET]

Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não manteve⁶⁰ ~~conservou~~. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. A mulher com excesso de dose SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão a gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativeiro – a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar. Escancaro as portas para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, na⁶¹ mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Atiro minhas roupas no

⁵⁹ Sugere-se o uso da frase sublinhada como alternativa de “no seu invisível rastro, no invisível rastro de meu pai”. Essa sugestão acontece, pois, há uma ambiguidade trazida pelo texto de Mestrinel que não existe no texto original de Müller: “in seiner, meines Vaters unsichtbarer Spur” (MÜLLER, 2007, p. 4)

⁶⁰ Sugere-se o uso da palavra sublinhada como alternativa a “conservou”, pois no texto original vemos: “Die der Fluß nicht behalten hat. (MÜLLER, 2007, p. 4)

⁶¹ A tradução de Mestrinel omitiu a preposição *na*, diferente do texto original: “auf dem Tisch” (MÜLLER, 2007, p. 5)

fogo. Exumo do meu peito o relógio que era meu coração. Vou para rua, vestida em meu sangue.
(MÜLLER, 1987, p. 27)

3 SCHERZO

(Universidade dos mortos. Sussurros e murmúrios. Das suas tumbas (cátedras), os filósofos mortos atiram os seus livros sobre Hamlet. Galeria (balé) das mulheres mortas. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas. Etc. Hamlet contempla-as com a postura de um visitante de museu (teatro). As mulheres mortas rasgam-lhe as roupas do corpo. De um caixão erecto com a epígrafe HAMLET 1 saem Cláudio e, vestida e caracterizada de puta, Ofélia. Strip-tease de Ofélia.)

OFÉLIA

Queres comer o meu coração, Hamlet? (ri)

HAMLET *(as mãos diante do rosto)*

Quero ser uma mulher. (MÜLLER, 1987, p. 27)

(Hamlet veste as roupas de Ofélia. Ofélia pinta nele uma máscara de puta. Cláudio, agora pai de Hamlet, ri sem ruído. Ofélia joga para Hamlet um beijo com a mão e retorna com Cláudio / pai de Hamlet para dentro do caixão. Hamlet em pose de puta. Um anjo⁶², O rosto sobre a nuca: Horácio. Dança com Hamlet.

VOZ(ES) *(vindas do caixão)*

Aquilo que mataste tens também de amar.

(A dança torna-se mais rápida e mais selvagem. Gargalhadas saem do caixão. Numa cadeira de balanço, a madona com câncer no seio. Horácio abre um guarda-chuva, abraça Hamlet. Paralizam-se no abraço debaixo do guarda-chuva. O câncer no seio brilha como um sol.)
(MÜLLER, 1987, p. 28)

4 PESTE EM BUDA / BATALHA PELA GROENLÂNDIA

(Espaço 2, destruído por Ofélia, Armadura vazia, machadinha no elmo)

HAMLET

⁶² A tradução de Mestrinel omitiu a frase sublinhada, no original: “Ein Engel” (MÜLLER, 2007, p. 6)

O forno fuma nesse outubro sem paz
A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST
TIME
JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR
A REVOLUTION

Pelos subúrbios cimento em flor passa

O doutor Jivago chora

Por seus lobos

NO INVERNO VINHAM ÀS VEZES À ALDEIA

DILACERAVAM UM CAMPONÊS

(Tira a máscara e indumentária) (MÜLLER, 1987, p. 28)

INTÉRPRETE DE HAMLET

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. Minhas palavras já não me dizem mais nada. Os meus pensamentos sugam o sangue das imagens. Meu drama não se realiza mais. Atrás de mim monta-se a cena. Por pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa. Não represento⁶³ ~~entre~~ mais *(os contra-regras, sem que o intérprete de Hamlet se aperceba, instalam uma geladeira e três aparelhos de televisão. Ruído de frigorífico. Três programas sem som)*. A montagem cênica é um monumento. Representa em grandiloquência cêntupla, um homem que fez história. A petrificação de uma esperança. O seu nome é insubstituível. A esperança não se concretizou. O monumento jaz no chão, demolido três anos após o funeral oficial, daquele que foi odiado e reverenciado por seus sucessores no poder. A pedra é habitada. Nos espaçosos orifícios do nariz e das orelhas, nas dobras da pele e do uniforme da demolida estátua, anicha-se a população miserável da metrópole. À derrubada do monumento segue-se, depois de um tempo apropriado, a rebelião. O meu drama, se ainda tivesse lugar, realizar-se-ia na época da revolta. A rebelião começa como um passeio. Contra as normas do trânsito no horário de trabalho. A rua pertence aos pedestres. Aqui e ali um carro é virado. Pesadelo de um atirador de facas: lenta travessia através de uma rua de mão única na direção de um parque de estacionamento irrevogável que está cercado

⁶³ Sugere-se o uso da palavra sublinhada como alternativa a “entre” para manter coerência com o texto original: “Ich spiele nicht mehr mit.” (MÜLLER, 2007, p. 6)

por pedestres armados. Policiais, se estivessem atravessados no caminho, são arrojados no acostamento da rua. Quando o cortejo se aproxima da sede do governo, é barrado por um cordão de policiais. Formam-se grupo, de onde emergem oradores. Na sacada de um edifício governamental, aparece um homem com um fraque mal talhado e começa igualmente a discursar. Mal a primeira pedra o acerta, também ele se esconde atrás da porta de dois batentes de vidro blindado. O apelo por mais liberdade transforma-se em grito pela derrubada do governo. Começa-se a desarmar os policiais, toma-se de assalto dois ou três edifícios, uma prisão, uma delegacia de polícia, uma agência da polícia secreta, penduram-se pelos pés uma dúzia de homens fortes do poder, o governo põe tropas na rua, tanques. O meu lugar, caso o meu drama tivesse se realizado, seria dos dois lados da frente, entre as frentes, acima delas. Encontro-me no cheiro de suor da multidão e jogo pedras em policiais, soldados, tanques, vidros à prova de bala. Espio pela porta de vidro blindado aglomerada que se aproxima e cheiro o meu suor frio. Sufocado pela ânsia do vômito, agito o meu punho contra mim mesmo, eu que estou detrás do vidro blindado. Agitado pelo medo e pelo desprezo, vejo-me na multidão que se aproxima, minha boca espumando, agitando o meu punho (MÜLLER, 1987, p. 29)

contra mim mesmo. Penduro pelos pés a minha carne uniformizada. Sou o soldado na torre blindada, minha cabeça está vazia debaixo do elmo, o grito sufocado sob as correntes. Sou a máquina de escrever. Apronto o laço quando os líderes forem enforcados, puxo o banquinho de apoio, quebro o meu pescoço. Sou o meu prisioneiro. Alimento com os meus dados o computador. Os meus papéis são saliva e escarrador, faca e ferida, dente e garganta, pescoço e corda. Sou o banco de dados. Sangrando na multidão. Respirando aliviado atrás da porta de dois batentes. Segregando escarro verbal no meu balão impermeável aos ecos sobre a batalha. O meu drama não teve lugar. O texto perdeu-se. Os atores penduraram, seus rostos no gancho do vestiário. O ponto apodrece na sua caixa. Na plateia, os cadáveres de doentes de peste empalhados não mexem mão alguma. Vou para casa e mato o tempo, de acordo / com o meu indiviso ego.

Televisão A nojeira nossa de cada dia nojeira

Na verborreia preparada Pela alegria prescrita

Como se escreve ACONCHEGO

Dai-nos hoje a morte nossa de cada dia

Pois teu é o Nada Náusea

Pelas mentiras em que se acredita Nojeira
 Dos mentirosos e de mais ninguém Asco
 Pelos rostos marcados dos hipócritas
 Pela luta por postos, votos, contas bancárias
 Nojeira Uma carruagem ceifada que faísca com as suas reviravoltas⁶⁴ ~~Um carro de assalto~~
~~que faísca com as suas graças~~
 Passo por ruas galerias fisionomias
 Com as cicatrizes da batalha de consumo Miséria
 Sem dignidade Miséria sem a dignidade
 Da faca do boxe do punho
 Os corpos⁶⁵ ~~ventres~~ humilhados das mulheres
 Esperança das gerações
 Sufocadas em sangue cobardia estupidez
 Gargalhadas vindas de ventres mortos (MÜLLER, 1987, p. 30)
Heil para a COCA-COLA
 Um reino
 Para um assassino

EU ERA MACBETH O REI TINHA ME OFERECIDO A SUA TERCEIRA MULHER EU
 CONHECIDA TODAS AS MARCAS EM SUAS NÁDEGAS RASKOLNIKOV NO CORAÇÃO.
 EMBaixo DO ÚNICO CASADO COM A MACHADINHA PARA O / ÚNICO / CRÂNIO DA
 USURÁRIA

Na solidão dos aeroportos Eu respiro aliviado Eu sou
 Um privilegiado O meu nojo
 É um privilégio

⁶⁴ Sugere-se o uso da frase sublinhada para manter coerência com o texto original: “Ein Sichelwagen der von Pointen blitzt” (MÜLLER, 2007, p. 7)

⁶⁵ Sugere-se o uso da palavra sublinhada como alternativa a “ventres”, pois no texto original vemos: “Die erniedrigten **Leiber** der Frauen” (MÜLLER, 2007, p. 7)

Protegidos por muralhas

Arame farpado prisão

(fotografia do autor)

Não quero mais comer beber respirar amar uma mulher um homem uma criança um animal. Não quero mais morrer. Não quero mais matar.

(rasga-se a fotografia do autor)

Arrombo a minha carne lacrada. Quero habitar nas minhas veias, na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio. Retiro-me para as minhas vísceras. Sento-me na minha merda, no meu sangue. N'algum lugar são rompidos ventres para que eu possa morar na minha merda. N'algum lugar ventres são abertos para que eu possa estar sozinho com o meu sangue. Meus pensamentos são chagas no meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas andar nenhuma dor nenhum pensamento.

(Écran negro. Sangue saindo da geladeira. Três mulheres nuas: Marx, Lenin; Mao. Falam simultaneamente cada um em sua língua o texto É PRECISO TRANSFORMAR TODAS AS RELAÇÕES EM QUE O HOMEM... O intérprete de Hamlet veste o costume e põe a máscara)
(MÜLLER, 1987, p. 31)

HAMLET O PRÍNCIPE DINAMARQUÊS E ALIMENTO DOS VERMES TROPEÇANDO
DE BURACO EM BURACO ATÉ O ÚLTIMO BURACO DESANIMADO
ÀS COSTAS O FANTASMA QUE O FEZ
VERDE COMO A CARNE DE OFÉLIA NA CAMA DO PARTO
E POUCO ANTES DO TERCEIRO CANTO DO GALO UM DOIDO
RASGA A ROUPA DE GUIZOS DO FILÓSOFO
UM MASTIM CORPULENTO RASTEJA PARA DENTRO DA COURAÇA

(Entra na armadura, racha com a machadinha as cabeças de Marx, Lenin, Mao. Neve. Época glacial.) (MÜLLER, 1987, p. 32)

5 ESPERA FERROZ / NA TERRÍVEL ARMADURA / MILÊNIO

(Mar profundo. Ofélia na cadeira de rodas. Passam peixes, ruínas, cadáveres e pedaços de cadáveres)

OFÉLIA

(Enquanto dois homens com batas de médico a enrolam de baixo para cima na cadeira de rodas em faixas de gaze).

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade.

(Homens saem. Ofélia permanece em cena, imóvel nas alvas ataduras). (MÜLLER, 1987, p. 32)

REFERÊNCIA

MÜLLER, Heiner. **Die Hamletmaschine**. Berlim: Henschel Hauspiel, 2007.